أدب ونقد

٣

أبريل ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

مطبعـــة اخـــوان مورافتـــلى
١٩ شـارع محمد رياض ــ عابدين
تليفـــون ٩٠٤٠٩٦

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الثالث
السنة الأولى
أبريل ١٩٨٤م
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارًا أو ما يعادلها

أدب ونقد

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

صفحة

ماحدث ومايحدث

ما حدث قبل ان يوافق المجلس الاعلى للصحافة على صدور « ادب ونقد » لا يصح أن يمضى بلا تسجيل للتاريخ .

ومن المؤكد ان روايته لن تهبط بالبيروقراطية الثقافية الى اوطى مما هى فيه ، اذ ليس وراء القاع مستوى ادنى ، ولكنه يكشف زيف دعاوى عريضة يشيعها الموظفون فى الحقل الثقافى عن الاهتمام بالادب والفن ، وشعارات براقة عن رعاية المواهب والثقافة ، ومهرجانات هى فى حقيقتها أسواق نافقة لتبادل المنافع والزيارات ، تكلفنا مئات الالوف دون أن تناقش قضية جادة ، أو ان نخرج من ورائها بنتائج عملية ومحددة .

ليس أروج بيننا الآن من شعار رعاية شباب الموهوبين فى عالم الكتابة او الفن ، وبعث الحياة الثقافية بعد ان انهك قواها الفساد والعجز ، وتسلط غير المثقفين ، والدعوة العالية الى تجاوز الواقع المجدب الى غد افضل ، وكلها امنيات طيبة ، ليس هناك وطنى مخلص ، او مفكر ملتزم ، يمكن ان يتخلف عن المشاركة فيها . ومع ان تجاربنا مع البرجوازية الناشئة فى عالم الثقافة ، ومعاناتنا الدائمة مع « كتاب » الحكومة ، تحتم علينا ان نأخذ ما يقال ويشاع فى حذر شديد ، غير اننا راينا الا نبالغ فى سوء الظن ، وان نستجيب للدعوة ، وان نسهم عمليا فى تطوير واقعنا الثقافى ، ودفعه خطوة الى الامام .

وهكذا قرر حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى أن يتجاوز الأمل الى العمل ، وان يتخطى القول الى الفعل ، وان يصدر

المجلة التى بين يدى القارىء ، لكى يتيح بها مجالا اوسع لشبابنا ليبدع ، ومنبرا أرحب لكتابنا ليعبروا ، وساحة تجمع بين ادباء العرب جميعا . واخذنا لاصدار المجلة عدتنا ، وتقدمنا بطلب الموافقة على صدورها الى المجلس الاعلى للصحافة فى ١٩٨٣/٧/١٩ ، ولم يكن يخالجنا ادنى شك فى ان مجلة كهذه سوف تلقى من المجلس ترحيبا ، واستجابة فورية ، لان صدورها يحسب للسلطة ولا يكلفها شيئا ،ويحسن من سمعتها دون ان يهدد امنها ، او تمثل المجلة خطرا عليها ، لانها لا تتعاطى السياسة الا من منظور قومى تقدمى رفيع .

وكنا واهمين ! .

لان من اعتاد أن ينحنى دائما ، وعينه فى الارض دواما ، مهما تصعد به درجات الوظيفة يبقى حيث هو ، لا يعرف روعة الشموخ ، ولا يحس جمال السماء ، ولا يبهره ضياء الشمس ، ويرى فى رفع راسه تضحية بالغة لا يستطيعها .

واصبح ما تصورناه فى البدء حقا بديهيا ، وخطوة تلقى الترحيب ، شيئا صعب المنال .

بدأت مرحلة التعقيدات المتعمدة ، يؤجل الطلب لا وهى سبب ، أو لا يعرض على المجلس ، او لا يجتمع المجلس اصلا ، ومادة المجلة معدة فى المطبعة ، والاعلان عنها مستمر فى جريدة « الاهالى » ، والقراء يتوقعونها كل يوم ، ولا يكفون عن السؤال عن موعد الصدور ، والمجلس الاعلى للصحافة يراوغنا فى حرص واصرار .

ولان حزبنا حياته كلها نضال متصل على سائر الجبهات قرر الا يستسلم او يتراجع ، وان يحقق غايته ، وبطريقة مشروعة ، وان يصدر « **ادب ونقد** » كتابا غير دورى ، دون انتظار لموافقة المجلس الاعلى .

وصدر العدد الاول من المجلة فى آخر شهر يناير يحمل هذه الاشارة ، ولقى اقبالا توقعناه وفوق ما نتمنى ، ونفد بعد صدوره بساعات ، وبينما العدد الثانى فى طريقه الى القارىء ، وازاء الامر الواقع ، وافق المجلس الاعلى للصحافة فى أواخر

شهر فبراير ١٩٨٤ على صدور المجلة ، اى بعد سبعة شهور شهور كاملة من الطلب الذى تقدمنا به .

فى البلاد التى تحترم الثقافة ، لا يكلفك اصدار مجلة ادبية غير طلب ترسله الى ادارة المطبوعات ، بخطاب مسجل ، دون ان تنتظر عليه ردا ، وفى مصر تحتاج الى اكثر من نصف عام ، وهو تضييق لا يجىء من اجهزة الشرطة ، او من وزارة الداخلية ، وانما من اناس ينتسبون الى عالم الفكر والثقافة ، ويحسبون على الجامعات !

ولم يكن موقف الصحافة الحكومية ، يومية واسبوعية وشهرية ، بافضل من موقف المجلس الاعلى ، وهو امر لا غرابة فيه ، فكلهم ينتمون الى عالم الموظفين ، ذلك ان التقاليد المرعية فى الصحافة تقتضى الترحيب باية صحيفة او مجلة جديدة تصدر ، مهما كان اتجاهها ، الا ان الصمت بازاء مجلتنا كان شاملا وعميقا ، ولم يخرج عليه الا كاتب وفنان ، حيياتهما نضال متصل ، الاستاذ **كامل زهيرى** فى جريدة الجمهورية ، والفنان **حسن فؤاد** فى روز اليوسف وصباح الخير ، فقد كانت لديهما الشجاعة لكى يرحبا بالمجلة ويتمنيا لها التوفيق والاستمرار .

اما خارج مصر فكان الترحيب بالمجلة قويا وحارا ، ولم يتوقف عند الاشارة الى صدورها او التعريف بها ، وانما اتت صحف يومية ، فى صفحاتها الثقافية ، على موادها وكتابها ، واوجزت عددا من موضوعاتها . وكانت كذلك موضع الحوار والتعليق فى اكثر من اذاعة عربية واجنبية ، فى البرامج المخصصة للحياة الثقافية . ولكن مشاعر الجماهير الصادقة فى وطننا ، قراء ومبدعين ، عوضتنا عن صمت اجهزة الاعلام الرسمية حولنا ، وهو صمت ليس وراءه من سبب الا الخوف من نجاحنا ، واعترف بأن خوفهم كان فى محله تماما .

* * *

ان التزامنا شرعية الصدور ، وثقة القراء فينا يلقى على عاتقنا التزامات كبيرة ، لن نذخر وسعا فى ان نفى بها ، واولها اننا ابتداء من هذا العدد سوف نكون قانونا — وليس واقعا فحسب — مجلة شهرية ، تصدر فى منتصف كل شهر ، وبوسع اى قارىء أن يتوقعها فى هذا التاريخ .

ان نفـاد المجـلة فى سرعة غير متوقعـة ، فى اماكـنة كثـيرة ، وصعوبة الحصـول عليهـا ، امـر لا حيـلة لنـا فيـه ، وعلاجه ان يضـمن القـارىء لنفسـه الحصـول عليهـا عن طريق الاشتراك ، فتأتيـه الى بيتـه دون ان يذهب للبحث عنهـا .

والشىء نفسـه نقـوله لاولئـك الذين يكتبـون لنـا من الخارج ، من البـلاد العربية وغيرها ، ممن تعـذر عليهم الحصـول على المجلة ، نعـدهم بزيـادة ما يرسـل منهـا الى الخـارج ، ولكنـه لـن يكون عـلاجا ناجعـا ، ان الاشـتراك هو الوسـيلة الاقـوى لضـمان الحصـول عليهـا .

بقى أن اتوجـه الى مئـات المبـدعين ، شـعراء وقصـاصين وكتـابا ، ممن ارسلوا الينـا انتـاجهم ، مذكـدا لهم اننـا نعنى حقـا بكل ما يرد الينـا ، ونعطيه حقـه من العنـاية ، وان الفيصـل فى النشر وعـدمه صلاحيـة الابـداع نفسـه وجـودته ، والتنسـيق بين المـواد المختـلفة فى المجـلة ، ولكن متابعـة كل ما يصل الينـا ، وهو ضخم جـدا ، يتطلب جهـدا ووقتا ، فعليهم الا يضـجروا والا ييأسـوا حين يبطىء بهـم الـدور وان يتأكـدوا ان التـأخير فى النشر لا يعنى دائمـا عـدم صلاحيـة الانتـاج المرسـل لنـا ، وانمـا يعنى فى كثير من الاحـوال ان الـدور فى القـراءة والتقييـم لم يبـلغه بعد .

* * *

وفى عنقنـا كلمـة شـكر ، تتوجـه بهـا هيئـة تحرير المجـلة كلهـا ، للذين تفضـلوا بتهنئتنـا كاتبين أو مبرقين ، وعهـدنا لهـم أن نعمـل جاهـدين بكـل ما فى طوقنـا لنقـدم لهـم الافضـل والانفـع والاصـدق على الـدوام .

د. الطـاهر احمـد مـكى

من صور المرأة في القصص العربي

د. لطيفة الزيات

تعين على فى هذا البحث المحدد ان اركز على نموذج معين من نماذج النتاج الثقافى ، وعلى نقطة واحدة ومحددة فى تناول هذا النموذج . وقد اخترت الادب القصصى بوصفه النموذج الذى يتسع لرصد القيم الاجتماعية السائدة فى واقعنا العربى فى سكونها وحركتها . واخترت عرض منظور « الكاتب » العربى دون « الكاتبة » العربية ، لانه المنظور الاعم والاكثر امتدادا فى التعبير عن القيم السائدة والمتصارعة فى هذا الواقع . وشئت فى تناولى لهذا النموذج التركيز على زاوية واحدة تتمثل فى وضع المراة ككبش الفداء ، وهو وضع لا ينفصل فى اعتقادى عن ماضى مثقل بالهيمنة الاستعمارية والطبقية ، يتفاقم مع تصاعد الازمة الراهنة التى تصالحنا على تسميتها بازمة الحرية والديمقراطية .

فى ظل الهيمنة الاستعمارية التى تتفاوت من قطر عربى الى الآخر ، وفى ظل تصاعد الازمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بقدر يتفاوت من قطر الى قطر ، يتحول هرم السلطة الى بناء محكم ، شديد الاحكام ، ذو مستويات لا نهائية يقمع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذى يليه قمعا فكريا وماديا ، وبينما تندرج المراة كفرد فى هذا المستوى او ذاك من مستويات هرم السلطة ، تندرج كامراة على اطلاقها خارج هذا السلم كأداة انجاب او كاداة متعة ، وهى فى الحالتين كبش فداء . ويرتبط وضع المراة ككبش فداء بوضعية المجتمع ذاته ، وبنفسية المقهور القاهر التى تتمخض عنها هذه الوضعية . وكلما غابت

الحرية فى مجتمع من المجتمعات ، تفاقمت الازمة ، وازداد الشعور بالاحباط ، وتزايدت الحاجة الى كبش الفداء ، ساء وضع المرأة .

ومع تزايد ازمة الطبقات الحاكمة ، ازدادت حاجتها الى نشر الوعى الزائف ، وامتدت الحاجة الى تشييء البشر نساء كانوا أم رجالا . وعملية التشيىء تمتد الآن لتصيب الرجل بمدى ما أصابت وتصيب المرأة ، والانسان يسلب ذاته الحرة وارادته الحرة وبالتالى قدرته على الفعل الحر . وهو يصدر عن وعى زائف تمليه عليه السلطة فى محاولة شل فاعليته ، وحرف انتباهه عن الاسباب الحقيقية المسؤولة عن احباطه . وتوجيه غضبه الى غير غايته الاصلية ، وتفريغ عنفه ونقمته من محتواها الاجتماعى وصرفهما الى كبش فداء من نوع أو آخر . وفى مثل هذا المناخ تسود نفسية المقهور القاهر ويتفجر الانسان بالاحباط العاجز ، والرغبة فى تدمير ذاته وذوات الاخرين ، ويتسم فعل الانسان بالزيف وهو يصب نقمته على الهدف الاضعف والايسر ، ويجد فى المرأة كبش الفداء الذى يلقى عليه بكل احباطه وعجزه وخوفه وعذاباته .

وتجسد بعض المقتطفات القصصية التى يستعين بها هذا البحث طبيعة الواقع الذى نحياه ، ووضعية المرأة فى ظل هذا الواقع وانعكاس الاوضاع على علاقاتها بالرجل حتى فى اكثر جوانب هذا الواقع خصوصية . وكيان المرأة كما يتبدى فى هذه المقتطفات يختزل الى عنصر انوثة يؤدى وظيفة انجاب الاطفال على الملكية الفردية من الصلب الى الصلب ، او الى اداة متعة ، وهو فى كلتا الحالتين (شىء) يملكه الرجل . ومفهوم الجنس الذى يطالعنا فى هذه المقتطفات مفهوم من الآف المفهومات المتخلفة التى تحكم واقعنا العربى ، ولكنه مفهوم يجسد باكثر مما يجسد أى مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع ، ويعلق عليه تعليقا صارما وموجعا . والرجل الذى ينظر الى الجنس كعملية عدوان وتنص وصيد وغزو وانتصار واذلال يصدر عن نفسية المقهور القاهر ، وهو رجل حرمه مجتمعه من كل شىء : من الحرية والفاعلية والايجابية والقدرة على الفعل واغناء الذات وتوكيد الارادة وتحقيق الهدف والتفاعل الخلاق ، والهاه بمعارك وهمية يحوز فيها انتصارات وهمية تكرس وضعه واحباطه وعجزه .

واذا كانت هذه الاوضاع تشل فاعلية الرجل العربى مرة فهى تشل فاعلية المرأة مرتين ، ولا خلاص منها الا بمزيد من الوعى من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حد سواء .

- ٢ -

فى روايـــة نجيب محفـــوظ **بدايـــة ونهـــاية** (١) نلمح جانبـــا من البعـــد الطبقى لمفهـــوم الجنس هذا . «وحسنين» وهو شخصية رئيسية من شخصيات الرواية ينتمى الى البرجوازية الصغيرة ، ويجسد تطلعاتها . والشخصية هنـــا ناقمة على الوضع الطبقى فى مجتمعهـــا ؛ وهى محبطة غايـــة الاحبـــاط نتيجـــة انتمائهـــا لطبقـــة فى اواخر السلم الاجتماعى ، وراغبـــة اشـــد الرغبة فى تجـــاوز وضـــع يصنف النـــاس فـــوق بعض طبقـــات . ولكن نفسية الشخصية هنـــا هى شخصية المقهور القاهر ، العـــاجز الطاغية ، ومن ثم فبـــدلا من ان تتطلع الشخصـــية الى تغييـــر الاوضـــاع التى تضعها موضع القهر هـــذا ، تسعى الى ان تلعب دور القاهر فتغـــزو الطبقة الغنيـــة عن طـــريق امتـــلاك جســـد امـــراة من نســـاء هـــذه الطبقـــة . وحسنين اذ يشهد من بعيد ابنـــة احـــدى اسر البورجوزاية الكبيرة ، لاول مـــرة ، يلمح فيهـــا الجســـد دون الوجه ، ويتلظى برغبـــة الاستحواذ على هذا الجسد كما تلظى برغبة الاستحواذ على « فيـــلا » الاسرة ، وحديقتها ، ونجفـــة بهـــو الاستقبال . ويقـــول « حسنين » مخاطبـــا نفســـه :

« ما اجمـــل ان املك هـــذه الفيـــلا وانـــام فـــوق هذه الفتاة » ، ليســـت شـــهوة فحسب ، ولكنهـــا قوة وعـــزة . فتـــاة مجـــد تتجرد من ثيـــابها وترقـــد بين يـــدى فى تسـليم مســـبلة الجفـــون وكأن كل عضـــو من جســـدها الساخن يهتف بى قائـــلا « سيدى .. هـــذه هى الحياة اذا رغبتها ركبت طبقة باسرها »(٢) .

وفى **زينـــب والعـــرش** لفتحى غـــانم يقـــع عبد الهـــادى رئيس تحـــرير العصر الجـــديد والـــراهب الذى وهب حيـــاته للوصـــول الى القـــوة والســـلطة والحفـــاظ عليهمـــا ، فى حيرة شـــديدة وهو يتعرف على زينب ومشـــاعره نحو المـــراة تتحـــرك لاول مـــرة ، ويطالعنا وهو يتأمل الموقف على الدروس الاولى التى تلقـــاها عن العـــلاقة بين الرجل والمـــراة . وهى دروس لهـــا صـــلة بغريزة الجنس ، وغريزة التمـــلك والسيطرة ، ولا صلة لهـــا بذلك الـــذى يسمونه فى الاشعار والروايات بالحب . وهذه الدروس المســـتفادة هى حصـــيلته كشـــاب فى الثلاثينيات من القـــرن العشرين فى بلـــدته طنطا ، وحصيلته كنديم لابناء الاقطاعيين فى هـــذه الفترة التى اســـتبد بها الاقطـــاع فى ارض مصر .

---

(١) نجيب محفوظ ، بـــداية ونهـــاية ، ط ٦ (القاهرة : مكتبة مصر) .
(٢) المصـــدر نفســـه ، ص ٢٤٥ .

واول هـــذه الدروس ان العيب ليس قيمـــة مطلقـــة بل هو قيمـــة نســـبية محـــدودة بحـــدود الطبقـــة الاجتماعية المعينـــة :

.... ان العيب له جغرافيـــا خاصـــة ، وله حـــدود داخـــل الطبقـــة ، فالفـــلاح الفقير يقتـــل ابنتـــه اذا ما تهاونت فى شرفها مع فلاح فقير مثله ، اما اصبحت محظية لدى السيد ، فلا عيب فى الامر ، لان السيد من طبقـــة اخـــرى ومن عالم آخر خارج حـــدود العيب والشرف (٢) .

ولان هـــذا المفهـــوم ينبـــع من توازن القوى داخل مجتمع اقطاعى تحـــكمه ملكيـــة الارض ، فالفـــلاح ضمن هـــذا التصور يقدم جســـد المـــراة الى الاقطـــاعي ، لقـــاء هبـــة مالية او ابتغـــاء الامن والحماية ، او طمعـــا فى نســـل من صلب الســـيد ، والفلاحة ذاتهـــا تفعـــل نفس الشيء ، والفعـــل هنـــا تجســـيد لشـــعور طبقـــة بانهـــا مملوكة قولا وفعلا من جانب طبقـــة اخـــرى ، واقـــرار باحقيـــة هـــذه الطبقـــة فى الملكيـــة . ونفســـية الفـــلاح هنـــا هى نفســـية العبد الطاغية ، وهو كعبـــد يكرس ملكيتـــه للســـيد على جبهة ، وكطاغية يعوض عن احباطه الكامل بالعنف الدمـــوى على الجبهـــة المقـــابلة ، وهو كعبـــد يقدم كل مقدســـاته للسيد تقـــربا وزلفى ، وكطاغيـــة يضـــفى على مقدســـاته قداســـة مضـــاعفة مضـــحكة ومبكيـــة معـــا فى الجبهـــة المقـــابلة ، وهو كعبـــد لا يمتلك حتى ذاته فى مواجهة السيد ، ويمتلك المـــراة اختـــا وزوجـــة وابنـــه فى الجبهـــة المقـــابلة . وهـــو ينظـــر للمـــراة مثلمـــا ينظـــر لهـــا الســـيد كمجـــرد شيء او جســـد يملكه ، وان كان الســـيد دو ن غيره يشـــاركه هـــذه الملكية . ويحكى عبد الهـــادى عن صـــديقه لطفي مكى ابن احـــد الاقطاعيين فى طنطـــا فى الثلاثينيات :

كان يـــرى صـــديقه لطفى مكى يمـــارس غـــرائزه مع الفـــلاحات الفقيرات ، وكأنه يتعامل مع بضـــاعة . احيـــانا كان يتقـــدم له شـــيخ الغفـــر بعروض معقـــولة ، ان يدفـــع خمسين جنيها لاهل العـــروس حتى يستطيعوا تجهيزها مقـــابل ان يتمتع بهـــا اســـبوعا قبل زواجها ، واحيـــانا كانت تأتيـــه فتيرات ليكون حملهن الاول منـــه لتطمئن الى ان ابنهـــا جـــاء من صـــلب الاســـياد ، كان كل ما يطلبنـــه هو الكســـوة والطعـــام وقبلهما حمـــاية وامانا ، كن يعتبرن اجســـادهن ملـــكا لاســـيادهن ، والســـيد مســـئول عن تصرفاته ، فاذا كانت المـــراة التى

---

(٢) فتحى غانم : زينب والعرش ، (القاهرة : روز اليوسف) ، ص ٢١٦ .

يتمتع بهـا بـكرا ، فعليـه ان يزوجهـا بعد ذلك من احد اتبـاعه واذا كـانت زوجـة فعليـه ان يرسـل اليهـا فى المواسـم والاعيـاد ما يجـود بـه ، ولا احـد فى القـرية يجسر على الكلام ... كل شيء يحـدث وكأنه لم يحدث ، والعـرف صـارم ، والتقاليد قاسـية ، فماذا تجـاسر رجـل فى القـرية على ان يتهـم امـرأة انهـا فعلت كيت او كيت مع سـيد القـرية ، فهـو مارق مصيره القتـل (٤) .

ويشـعر الانسان لوهـلة وهو يعيـد قـراءة هـذا المقتطف انه فى عالم كابوس مستحيل ، عرفه مضحك ومبك معـا ، وتقاليـده تحمى الجريمـة وتتستر على المجرمين ، وتدفـن الجميـع فى بئـر بلا قـرار وتـردم التراب عليهـم وتشـد من يجسر ان يطـل براسـه من الحفرة ملتمسا لنسـمة حيـاة ، عالم يعـز على التصـديق ، ولكن تتبقى حقيقة ان هـذا العـالم هـو تجسـيد صغير لعالمنـا ، ولوضـع البشـر والمـراة فى عالمنـا ، وهو تجسيد مع الفـارق يختلف فى التفاصيل هنـا وهنـاك ، ولكنـه يبقى سـليما فى جوهره .

- ٣ -

وتكتسب العـلاقة الجنسية بعـدا عرقيـا ايضـا كمـا تكتسب بعـدا طبقيـا ، وهـو بعـد لا يرتبـط فى ادبنـا بالجنس الحـاكم او الجنس السيد ، وانمـا بالجنس المحـكوم او المسود ، وتتردد هـذه الابعـاد فى اذهـان الشخصيات الروائية من الرجال فى اتصال بالأجناس الاجنبيـة وخاصـة تـلك التى استعمرت الـوطن العـربى اجيـالا ، الاتراك ، البريطـانيون ، والفرنسـيون . وفى روايـة **زينب والعرش** نتبين العـلاقة المركبـة ما بين الفـلاح المصرى والحاكم التركى فى وقت حـكم فيـه الاتـراك مصر ، ووسـيلة الفـلاح العاجزة لتحرير نفسه من ربقة السـيادة التركية هو حكم امراة تركية فى الفراش :

— نحن نعرف أن الرجال فى بلـدنا كانوا يسعون وراء الزواج من المرأة التركية ، لا لجمالها فحسب ، وانما لأنهم يهتمون اهتمـاما خاصا بأن ينتمى نسلهم الى اصل تركى ، فالاتراك حكموا مصر والأمة العربية لعدة قرون ، وكانوا اصـحاب السـلطة التى لا معقب عليها ، فكان الفلاح يشـعر فى قرارة نفسه ، انه اذا ما حـكم امراة تركية فى الفراش ، فكأنه تحـرر من عبوديته ،

---

(٤) المصـدر نفسـه ، ص ٢١٥ — ٢١٦ .

وخرج عن وضعه الاجتماعى الى وضع ارقى ، وان ابناءه سوف يتباهون من بعده بأنهم من نسل تركى حاكم(٥) .

وتكثر مثل هذه الاشارات فى هذه الرواية أو القصة العربية أو تلك، غير أن الكاتب السودانى الطيب الصالح يعمق من هذا المفهوم متوصلا الى كل ابعاده ، وهو يجعل منه موضوعا اساسيا من موضوعات روايته **موسم الهجرة الى الشمال** . ونحن نلتقى فى هذه الرواية بشخصيتين رئيسيتين : شخصية مصطفى سعيد الذى ينتهى بالهلاك المعنوى والمادى ، وشخصية الراوى الذى ينتهى بالخلاص المادى والمعنوى أيضا . ومصير الشخصيتين يتلاقى ، واحداث الرواية تتأزم ، ويكاد النقيضان أن يتحولا الى شبيهين غير أن الراوى يفلت من مصير مصطفى سعيد ، اذ يتخلص من نفسية المقهور القاهر ، بانتمائه الأصيل الى الأرض، الى الجنوب دون الشمال ، فالكاتب يؤمن بأن بذرة العنف والحقد المتمثلة فى الاستعمار تنتمى الى الشمال دون الجنوب ، الى أوروبا دون افريقيا والوطن العربى . ومصطفى سعيد الذى تشوهت شخصيته نتيجة للاستعمار الانجليزى ، والذى أصيب بالدونية والاستعلاء معا وهو يتلقى العلم فى أوروبا ثم يعين استاذا فى احدى جامعاتها ، يعرف هذه الحقيقة . وهو اذ يقف أمام محكمة انجليزية يحاكم بتهمة قتل زوجته الانجليزية والتسبب فى انتحار ثلاث نساء اخريات ، يصف نفسه وهو يتأمل المحاكمة بانه ليس سوى قطرة من السم الذى حقنت به أوروبا شرايين التاريخ عن طريق الاستعمار وهى تغزو وتحتل وتقهر وتعزز الدونية فى الملايين من البشر :

« .... انني اسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجة وقصة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس . البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوروبى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام يا سادتى ، اننى جئتكم غازيا فى عقر داركم ، قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ انا لست عطيلا ، عطيل كان اكذوبة(٦) .

وغزو مصطفى سعيد هو « غزو المقهور العاجز » غزو الفراش ، أو غزو المرأة ، وهو يختلف فى الشكل ان لم يختلف فى الجوهر عن

---

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٦) الطيب صالح ، **موسم الهجرة الى الشمال** ، ط ٢ (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) ، ص ٩٧ — ٩٨ .

محاولة « ود الريس » « غزو » « حسنة » ، التى تصبح زوجة ثم ارملة لمصطفى سعيد ابان الحدث .

ويقول مصطفى سعيد مخاطبا الانجليز : **جئتكم غازيا فى عقر داركم، ويتسبب فى مقتل امراة ،وفى انتحار ثلاث ، ولكنه ليس فريدا فى الاعتقاد بامكانية هذا الغزو الرخيص ، بل هذا هو المفهوم السائد بين المغلوبين على امرهم** . يقول وزير افريقى يحضر مؤتمرا فى الخرطوم للراوى مشيرا الى مصطفى سعيد :

« .... الدكتور مصطفى سعيد كان استاذى عام ١٩٢٨ ، كان هو رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير افريقيا وكنت عضوا فى اللجنة . يا له من من رجل ، انه أعظم الافريقيين الذين عرفتهم ، كانت له صلات واسعة ، يا الهى ، ذلك الرجل . كانت النساء عليه كالذباب . كان يقول ساحرر افريقيا ب ... ى » وضحك حتى بانت مؤخرة حلقه(٧) .

ومصطفى سعيد « الغازى » انما هو واقع الأمر مغزو ، ومصطفى سعيد القاتل ، انما هو فى واقع الأمر مقتول كما يتضح من بناء الرواية . وشخصية مصطفى سعيد كما يرسمها الكاتب شخصية تسعى الى تدمير ذاتها فى المقام الاول ، اى شخصية انتحارية ، وليس تدمير الآخرين سوى المعبر لتدمير الذات، هذا التدمير الذى يتجسد فى الرواية فى مشهد قتل مصطفى سعيد لزوجته الانجليزية جين موريس ثم انتحاره او غرقه فى فيضان النيل وهو يتجه شمالا . ومصطفى سعيد ذو العقلية الجبارة محروم من المشاعر الانسانية ، وهو لا يعرف الانتماء ولا الحب ولا السعادة ، ولا يتمتع بالقدرة على الضحك . وهو يكرس قدراته كاستاذ فى جامعة انجليزية لهدف واحد وهو تدمير ذاته عبر تدمير الآخرين ، والعلاقة الجنسية بالنسبة اليه ليست سوى التعبير والتجسيد لهذه الرغبة فى تدمير الذات والآخرين ، كما يتضح من مشهد قتل جين موريس ، ومن اشارات الحرب والقتل والافتراس التى تصف الرموز الجنسية . وهو يتساءل بعد قضائه سبع سنوات فى سجن انجليزى وعودته الى السودان : هل كان من الممكن تلافى مأساة قتل الزوجة الانجليزية ، وتواتيه الاجابة بالنفى لأن « وتر القوس مشدود ولابد وان ينطلق السهم »(٨) . وتتوالى الأوصاف لحضور الذكورة والعملية الجنسية مشبعة بنتيج الحرب الضرب والقتل والعدوان والدم والجراح :

كنت فى تلك الأيام ، حين تصبح العتمة منى على مد الذراع ، يعتريني

---

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

هدوء تراجيدى . كل الحمى والوجيب فى القلب . والتوتر فى العصب ، يتحول الى هدوء جراح وهو يشق بطن المريض(٩) .

وكان مصطفى سعيد يضع المرايا فى غرفته ليتوهم انه لا يغزو انجليزية واحدة بل كل الانجليزيات ، وحتى يبدو له انه يضاجع « حريما كاملا فى آن واحد » وكلما سقطت ضحية جديدة توهم انه سيطر على المدينة مكتملة وان المدينة ترقد تحت تدميه :

المدينة قد تحولت الى امراة . وما هو الا يوم او اسبوع ، حتى اضرب خيمتى ، واغرس وتدى فى قمة الجبل(١٠) .

وليست تشوهات شخصية مصطفى سعيد بالتشوهات الفريدة ، بل تكاد تكون تشوهات نمطية لشخصية المقهور القاهر التى يغرزها مجتمعنا ، وللمفهومات المشوهة للمراة والجنس التى يغرزها مجتمعنا ، ولا هى بالتشوهات الغريبة على واقع تعرض لكل الوان القهر .

ويتساءل الانسان الى متى يظل هذا المفهوم للجنس كصيد وقنص واستحواذ وافتراس وملكية ووداد لمنابع الحياة سائدا بيننا ، ويتلقى اجابة على لسان مصطفى سعيد . وقد لا نجد الاجابة شافية ، ولكنها على الاقل تحتوى على تبرير لهذا السلوك العدوانى القبيح ، وهذا المفهوم الاقبح للجنس ، يقول مصطفى سعيد لسيدة انجليزية توصيه بالشجاعة والتفاؤل :

.... صدقت يا سيدتى ، الشجاعة والتفاؤل . ولكن الى ان يرث المستضعفون الارض ، وتسرح الجيوش ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، الى ان يأتى زمان السعادة والحب هذا ، ساظل انا اعبر عن نفسى بهذه الطريقة الملتوية . وحين اصل لاهثا قمة الجبل ، واغرس البيرق ، ثم التقط انفاسى واستجم تلك يا سيدتى نشوة أعظم عندى من الحب ، ومن السعادة(١١) .

هكذا ، اذا كانت « يوتوبيا » مصطفى سعيد مستحيلة ، فان التغيير الذى ينشده يظل رهنا بوراثة المستضعفين للأرض .

— ٤ —

تروض الفتاة العربية منذ الطفولة للقيام بالدور الذى يرسمه لها المجتمع ، اى انجاب الاطفال وضمان الحفاظ على الثروة ، والانتقال من

---

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

ملكية الأب الى ملكية الزوج ، ومن طاعة الأب الى طاعة الزوج . وكبت كل الغرائز والاحاسيس والمشاعر والأحلام والتطلعات والرغبات ضمان اكيد لانتقال الثروة من جيل الى جيل من صلب الزوج والاب . ووصاية الرجل ، ووصاية الأم ، ووصاية الراى العام ، ووصاية المجتمع على المراة ضرورية لضمان انتقال الملكية الفردية من الصلب الى الصلب وازدهار هذه الملكية الفردية . ولا يخطر ببال احد أن المراة انسان له ككل انسان قيمه الاخلاقية التى يتمسك بها وان الاخلاص للزوج شعور ينبع من الداخل ولا يملى من الخارج أيا كانت الوصاية . ولان اسهل الطرق فى العالم العربى هو اقصرها واكثرها ردعا ، ولان القهر يمتد كالسرطان من نظام الدولة الى نظام الاسرة من طبقة الى طبقة ومن رجل الى رجل ومن امراة الى امراة ، تتعدد ادوات القهر . فالأب قاهر ، والام التى قهرت تتحول الى أداة قهر ، ومن الطبيعى ان ينتهى هرم القهر بقهر المراة ذاتها لنفسها ، وبارادتها الحرة ، او بما تتوهم انه ارادتها الحرة .

يتعرض الرجل شأنه شأن المراة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصورة مختلفة اذ يعد الرجل بدوره لأداء الدور المرسوم له فى إطار المجتمع . وعادة ما تنصرف وسائل التربية والاعلام والتعليم الى ابراز عناصر الايجابية والعدوانية والشجاعة والاقدام والابتكار فى الرجل بينما تعنى بتكريس عناصر السلبية والاستسلام والنكوص والاتكالية فى المراة . والصورة المثالية التى يتبناها المجتمع هى صورة المراة التى تنفى ذاتها وفكرها ومشاعرها فى الرجل ، المنكرة للذات ، والمضحية بها ، والقادرة على تحمل المكاره والصعاب بقلب راض متسامح وعطوف وودود ، وهى صورة المراة الرقيقة الوديعة الباسمة العذبة الهادئة دائما وابدا ، والتى لا قبل لها بالعنف ولا التدمير ولا قدرة لها عليها ، ولا قبل لها بالغضب والتمرد والثورة ، ولا قدرة لها عليها .

والمراة عادة ما تتبنى هذه الصورة المثالية التى يمليها عليها المجتمع تبنيا كليا او جزئيا ، او عادة ما تتظاهر على الأقل بتبنيها لكى تتوائم مع المجتمع مبدية للعالم الخارجى المظهر دون المخبر ، وطاوية الاعماق على ما يختلج فى كيانها من احباط وغضب وثورة وميل الى العنف والعدوانية نتيجة لهذا الاحباط ، وميلها هذا الطبيعى الى التدمير عادة ما يتخفى موغلا فى الداخل بدلا من أن ينصرف الى الخارج ومؤديا الى تدمير الذات عوضا عن تدمير الآخرين .

وللمراة نفسية المقهور القاهر ، وهى ترغب فى ممارسة القهر على الاخرين مثلما يمارس عليها ، وهى تمارسه فعلا فى علاقاتها بابنائها احيانا، وفى علاقاتها بمروسيها احيانا ، وفى علاقاتها بمن هو دونها فى السلم

الاجتماعى احيانا اخرى ، ولكنها لا تمارسه الا فى حدود خوفا من الخروج عن اطار الصورة المثالية التى يرسمها المجتمع للمراة . والصورة المثالية التى يشكلها المجتمع للرجل تختلف عادة كل الاختلاف . فالرجل المثالى هو العدوانى المقتحم المقدام القانص الغازى المنتصر الصياد القادر على انتزاع ما يريد من الحياة ، وعلى املاء وجوده وارادته وافكاره على الاخرين ، وهو القوى الذى لا يضعف ، والصلب الذى لا يلين ، الذى تندرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكورته . والرجل عادة ما يتبنى الصورة التى يواجهها به المجتمع سواء أكان قادرا على تمثل هذه الصورة نفسيا أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى الصورة ليتواءم مع مجتمعه الذى يدفعه دائما وابدا تجاه المزيد من التبنى لهذه الصورة .

والصورة المثالية التى يطرحها المجتمع للرجل وللمراة تتسق مع حاجيات هذا المجتمع فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وهى صورة تتغير مع تغير حاجيات هذا المجتمع ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية والايجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ويسلبها منه فى مرحلة تالية . وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقى خطا صاعدا استمرت حاجة هذا المجتمع لفاعلية الرجل وايجابيته ، والى سلبية المراة وانصياعها ، والمجتمع الطبقى فى حاجة الى هذه الايجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية والى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . واذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلا من الصعود ، ودخل هذا المجتمع ازمة من ازماته الخانقة أصبحت فاعلية الفرد وايجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع وتوقف امكان استمرار نظام هذا المجتمع على شل فاعلية الرجل وايجابيته ، وتحويله الى انسان مسلوب الذات والارادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وارادته وفعله ، أى على تحويل هذا الرجل الى شىء .

وقد تصاعدت ازمة مجتمعنا العربى حتى بلغت أوجها فى العقد الأخير ، وتمخضت عن عملية قمع مادية ومعنوية شرسة تواضعنا على تسميتها بأزمة الحرية والديمقراطية ، وتحت وطأة هذه الأزمة تتحطم الأطر التقليدية للمجتمع العربى ، وتتحطم بالتالى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمراة ، وعمية التشيىء تمتد لتشمل الرجل كما تشمل المراة .

تلك هى عملية سلب الانسان حريته وتحويله بالتالى الى شىء . وعلى كل المستويات يمارس القهر المادى والمعنوى لسلب الانسان رجلا كان أو امراة حريته أو ذاته الحرة . وحرية الانسان تتمثل أولا فى ذات حرة قادرة على أن تصدر عن فكر مستقل ومشاعر مستقلة وفعل مستقل ،

وتتمثل ثانية فى قدرة هذه الذات على الدخــول فى علاقات صميمية مــع المجتمع والناس من حولها ، علاقات تغتنى بهــا الذات وتغنى الآخرين . وبدلا من الوعى المستقل الذى يصدر عن الذات يحل الوعى الزائف الذى تغرسه وسائل التربية والاعلام ، والتقاليد بداية بالأب ، وانتهــاء بأعلى هرم السلطة ، وبدلا من القدرة على التفاعل الخلاق مع الآخرين والمجتمع يصاب الفــرد بحالة الشيئية والاغتراب التى يستحيل فى ظلها ازدهــار علاقة انسانية أو علاقة اجتماعية . وفى ظل هذا المنــاخ من القهر تضــيع القيم ويشيع الشعور بالاحبــاط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنونا فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخرين . وتتحطم الصورة التقليدية للرجــل كما تتحطم الصورة التقليدية للمراة ويصاب الأدب والأديب بالدوار وهــو يحاول الامســاك بواقع تحللت أطره .

— ٥ —

ومنذ أواسط الستينات على وجه التحديد وأدبنا العربى يعــانى تغيرا ملموســا ، ومازلنا نلمح هنا وهناك وما بين الحين والحين شخصيات من لحم ودم لهــا أبعــاد الشخصية الانسانية المتعددة الأبعاد ، ولكنها شخصيات تنتمى لرؤية ماضية لواقع مضى كان خط تطور الواقع العربى فيه فى صعود ، وشخصيات يبدعها فى الغالب كتاب قدامى عايشوا المجتمع العربى فى ســنوات مده الثورى أكثر ما عايشوا جزره الثورى ، كتــاب لا ينتمون الى الأجيال الجديدة . والتجديد ليس رغبة فى التقليد كما يتوهم البعض بل هو ضرورة لأن الواقعية التقليدية تقتضى نوعا من التصــالح بين الكاتب وبين الواقــع الذى يصوره ، بين العــــالم الداخلى لهــذا الكاتب والعالم الخارجى أيا كان نقده وادانته لهذا الواقع . وامكانيــات مثل هذا التصالح تكاد تكون معــدومة الآن . ومنــذ أواخــر الستينات والأدب العربى يوغل فى مسالك مختلفة محــاولا الامساك بالواقع العربى ، أو هاربا من هذا الواقع ، وقد غرق الأدب العربى ، والقصص العــربى خاصة أحيانا فى العــالم الداخلى للكاتب دون عالمه الخارجى ، مســجلا حالة الاغتراب والحصار النفسى وعجز الفــرد عن التعامل مع الحياة ، وانعــدام الجدوى والمعنى الذى يستشعره الفــرد ، وسعى الأدب حينــا ، وتحت وطأة الأحــداث ، الى تسجيل شــهادة من هذا الواقع عــامدا الى الدلالة المجردة ومختزلا الواقع الحى الى علامات أشبه بعــــلامات الجبر وضاربا بالمتطلبات الفنية عرض الحائط وهو يخــرج بأشــــكال هندسية متقنة الصيغة والحبكة والصــناعة . وضاع الأدب أحيــانا فى متاهات التجريب والتغريب تكريسا لاغتراب الفنان ، هذا فى حين نجح الأدب أخيرا وعلى يد صفوة من الكتاب أغلبهم من الأجيــال الجــديدة

فى الوصول الى نوع من الواقعية الرمزية توحى ايحاءا مكثفا ودالا بطبيعة الواقع العربى الذى نعيشه .

- ٦ -

يمسك اسلوب **زكريا تامر** بالحقائق الرئيسية فى مجتمعنا العربى الراهن وهو يخوض ازمته الراهنة فى ايجاز موجع ، وفى تصوير كاريكاتيرى صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص الى باب التعميم . وكل قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحى ايحاء دالا ومكثفا بالواقع العربى الذى نعيشه ، وكل جزئية يتناولها **زكريا تامر** تحمل بذور المجتمع مكتملا ، والكل هو جماع جزئياته ، والكاتب يهتم بكل جزئياته ويتمتع بالبصيرة التى تتيح له ادراج كل جزئية من الجزئيات فى كليتها أيا كانت هذه الجزئية . وزكريا تامر اذا يحكى حكاية حب أو زواج ، أو جوع أو قتل ، أو لحظة صفاء يكدرها عنف ، يحكى قصة واقع بأكمله بكل مقوماته . وقصة **العرس الشرقى**(١٢).كما يوحى العنوان تحكى قصة زواج صلاح بهيفاء . والحدث يدور فى نطاق الاسرة ولا يخرج أبدا عن هذا النطاق . غير أن كل قصة من قصص الكاتب كما ذكرنا ، عالم صغير يحمل كل مقومات العالم الكبير ، عالم صغير يلخص فى كثافة دالة ويعلق فى ايجاز موجع على هذا العالم الكبير . والأب فى قصة **العرس الشرقى** هو ذلك الحاكم على قمة السلطة أو ذلك . والابن أو العريس هو الفرد هنا وهناك الذى ما تزال العائلة والسلطة تروضه حتى يفقد ذاته الحرة تماما ويستحيل الى شىء مسلوب الارادة محتاج للحماية ، وغير قادر على الأخذ والعطاء . والعروس فى هذه القصة ، هى المرأة هنا أو هناك التى اختزل المجتمع كيانها الى جسد ، ووجودها الى اداة جنس وانجاب . والقصة تعلق على طبيعة المجتمع وزواج بين شيئين ، شىء يصبو الى أم تتحمل عنه أعباءه ، وشىء يصبو الى تحقيق الوظيفة التى رسمها له المجتمع ، وهى انجاب الأطفال ، وطبيعة زواج يتم فى ظل نظام قائم على القهر العام والأسرى ، ونظام لا يعترف الا بقيمة واحدة هى قيمة الاقتناء ، اقتناء المال والبشر .

وفى قصة **العرس الشرقى** يعود الطالب صلاح من المدرسة معلنا سأمه من الدراسة ورغبته فى الزواج ، مضمرا اختيار زوجة تساعده فى حل مسائل الحساب . ويتقبل الأب الرغبة بعد أن يقدم له الصبى فرائض الطاعة فريضة فريضة تثبت توافقه مع مجتمعه وتثبت أنه مازال

(١٢) زكريا تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** . [دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٠] ، ص ٧ ٥ ــ ٦٢

الطفل المطيع الذى يترك للأب اختيار يومه وغده ومصيره . وقبل أن يصدر الأب قراره بصلاحية الابن للدخـول فى مرحلة الزواج والمواطنة ، يسعى الى التأكد من قدرته على أن يكون زوجـا صالحا ومواطنا صالحـا .

ويطلب الأب من الابن أن يقبل يده مرة ، فيفعل ثم يطلب منه أن يقبلهـا ثلاث مرات فيفعل ، ويغتبط الأب ويبقى سؤال أخير ليطمئن الاب ، واذ يجيب صلاح بأنه يترك اختيار الزوجـة للأب ينجح فى الاختيـار ، ويصبح الزوج المثالى والمواطن المثالى .

واذ تنتهى طقوس ترويض العريس فى الغرفة الأولى تبدأ طقـوس شراء العروس فى غرفـة ثانية . ويدور جـدال كبير بين الأبوين تتخلله « الاكليشيهات » المحفوظة عن اهمية الأخلاق وحسن الجوار الى أن يتم الاتفاق على تسعير العروس على اساس ثلاثين ليرة لكل كيلو من اللحم :

... وارسلت هيفاء على عجل الى السوق ،، وهناك وضعت على ميزان كبير ، فبلغ وزنهـا خمسين كيلو . ودفـع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغاريد تتعالى ، ثم اقتيدت هيفاء الى الغرفة المخصصة لصلاح ، واقفل البـاب باحـكام غير أن الجارات تزاحمن حوله بغيـة النظـر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجرى داخل الغرفة(١٣) .

وفى الغرفة الثالثة يجرى الطقس الثالث ، طقس **الزوجة الأم** . بعد أن تسد هيفاء بنت السادسة عشرة فتحة البـاب حتى لا يطلع احـد على ما يجرى فى الغرفة،يسألها صلاح ان كانت مازالت على وعدها فى مساعدته فى حل مسائل الحساب وتجيب بالايجـاب ، ولكنها بخفة المرأة البـالغة الواثقة بذاتهـا تجره الى ما الابد منه لتكتمل مراسيم الزواج . وتستخدم فى ذلك الحيل التى تستخدمها لاغراء طفل صغير للقيام بما لا يرغب فى الواقع فى القيـام به ، وهيفاء تتطلع للقيام بالدور الذى اعدت له ،، دور الزوجة الجسد اداة الانجاب . وصلاح يتطلع الى الأم الحامية الحاضـنة التى تحل مسائل الحساب ويصطلى فى ذات الوقت بالرغبة فى ايقـاع الأذى بالآخرين نتيجة للاحبـاط :

وجد صلاح نفسه منساقا الى الدنو منها . وأجبره صدرها العـارى على أن يلصق وجهه بهـا ، ثم تلقف فمه حلمه نهدها الفتى بينما مازالت تجتاحه رغبة ضارية فى التهامها . ولم يأكل صلاح النهد انما أجهش بالبكاء حائرا بعد لحظات حين لم يمنحه النهد حليبا دافئا(١٤) .

---

(١٣) تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** ، ص ٦٢

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٦٣ .

وهذه هي بعض حقائق العرس الشرقي كما يراها زكريا تامر ، ورغم التصوير الكاريكاتيري وربما بسبب التصوير الكاريكاتيري تفصح القصة عن التشويه الذي أصاب الشخصية العربية في ظل تفاقم أزمة الحرية والديمقراطية ، وتفضح الكثير من المفهومات الخاطئة عن المرأة وبالتالي عن الزواج ، وما ينتظره بعض الرجال في مجتمعنا العربي من الزواج والزوجة ، وتمسك بالحقائق الأساسية في واقعنا . وقد تكون الصورة صارمة ولكنها صادقة .

في قصة **الخراف**(١٥) يضعنا زكريا تامر من جديد في عالم صغير يعلق في دلالة وكثافة على العالم الأكبر ، والعالم هنا عالم حارة السعدي ، والسلطة ليست متمثلة في الأب هذه المرة ولكنها متمثلة في شيخ الحارة ، ونحن قد اقتربنا أكثر من الواقع الخارجي أو المجتمع في كليته ، ونحن نتعرف على حارة السعدي وأهلها في أكثر من قصة من قصص **دمشق الحرائق** ، كما نتعرف على شيخها أيضا ، اذ يستخدم الكاتب هذه الحارة في أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة ، والحارة حارة فقراء جائعين يستلهمون الوعي المزيف من شيخ مسجدهم والفكر والايحاء بالعمل . ونحن قد استمعنا الى شيخ مسجدهم وهو يخاطبهم مبررا فقرهم فيقول ان الله خلق البشر على الوان : رجال ، وفقراء من تراب :

ان الله هو الذي خلق الرجال والنساء والأطفال والطيور والقطط والأسماك والغيوم ، وهو الذي خلق ايضا عباده الفقراء من تراب ، فيهز الرجال رؤوسهم موافقين ، فوجوههم تشبه ترابا لم تهطل فوقه قطرة مطر ، وبيوتهم من تراب ، ويوم يموتون يدفنون في التراب(١٦) .

وفي قصة **الخراف** يستشير أهل الحارة الشيخ في أمر ابنة الحارة عائشة الطالبة الجامعية التي خلعت الملاءة واكتفت بعقد المنديل حول رأسها . ويشير عليهم الشيخ بالرجوع الى أهل البنت في هذا الأمر الخطير ، ويرجع أهل الحارة الى الأخ فيوصيهم بالاهتمام بنسائهم دون أخته ، ويرجعون الى الأب فيقول انه على ثقة من سلوك بنته ويتساءل ساخرا عن مدى ارتباط الشرف بالملاءة « اذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة فاضلة ؟ » . ويرجع أهل الحارة الى شيخهم مفتمين خوفا من أن تقتدي نساؤهم بعائشة ويفلت الزمام ويقرر الشيخ أن « المرأة مخلوق فاسد ، واذا افلت زمامها عاثت فسادا وخرابا » . ويقرر الشيخ

---

(١٥) زكريا تامر ، « الخراف » ، في : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣) ، ص ١٠٩ — ١١٥

(١٦) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، في : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** ، ص ١٢٧

ان وجـود امرأة بلا ملاءة فى الحارة سيحيل رجـال الحارة كلهم الى زناة، لأنهم سيضطرون بغواية ابليس الى النظـر الى تقاطيع جسم المـرأة ويعانون بالتالى الرغبة فى الزنا ، وفى النهـاية يوحى الشـيخ الى أهل الحارة بقتل عائشة وهو يقول « يا أولادى واخوانى ، الساكت عن المنكر كمرتكب المنكر ، فاعملوا ما ترونه صوابا ، والله الموفق »(١٧) .

ويتحرش شبان الحارة بعائشة التى تقـابل تحرشهم باسـتعلاء وثقة بالذات واذ يبـادر الأخ للدفـاع عن اخته يكممه الشـبان ، وبعد تكميمه يطعنه أحدهم بالسكين . ويموت ابن الحلبى وأخو عائشة ويؤدى أهل الحارة صلاة شكر وراء شيخهم :

ولمـا غابت الشمس واقبل ظلام الليل ، اصطف رجال حـارة السعدى وراء الشيخ محمد وادوا صلاة العشاء بخشوع بينما كانت عائلة الحلبى ترتدى ثوب الحداد(١٨) .

وتكشف قصة الخراف عن آلية القهر الذى تلجـأ اليه الطبقـات الحاكمة فى فترات الانهيـار وتفاقم الأزمات ، وتجسد القهر على مختلف مستويات السلم الاجتماعى . وأهل حارة السعدى الذين يقبعون فى آخر السلم قد تحولوا الى اشياء تفعل بوحى شيخ المسـجد وممثل السلطة . وفعل أهل الحارة يكرس وضعهم فى أسفل السلم بـدلا من أن يغيره ، وعنفهم ينحرف عن مساره الطبيعى ضد من يتسبب فى فقـرهم وتخلفهم منصرفا الى كبش فـداء . وأهل حارة السعدى المقهورون ، قـاهرون لنسائهم ، يعيشون على رعب من أن يفلت منهم الزمام الوحيـد البـاقى فى أيديهم . وهم يقتلون ابن الحلبى لأنه رفض أن ينـدرج فى دائرة القهر، ويستحيل الى قاهر لأخته ، وهم يخشون أن تقتدى النساء بالاخت وهـم يدركون حتى الأعماق ان من لا يملك مصيره لا يستطيع بداهة أن يملك مصائر الآخرين ، وانما يستعين عليهم بالقهر والتقاليد والأعراف والأوامر والنواهى . والأخ الذى رفض أن يكون مقهورا قاهرا هو كبش الفـداء فى هذه القصة نيـابة عن الأخت ، وهـو قد لقى مصرعه لأنه رفض أن يتوأم وان يتحول الى شىء منـدرج فى دائرة القهر . أما فى قصـة **موت الشعر الأسود** فى نفس المجموعة القصصية فتصبح المرأة نفسها كبش الفداء يفرغ فيها أهل الحارة عنفهم ويصبون عليها نقمتهم على أوضاعهم .

فى قصة **موت الشعر الأسـود** (١٩) يخرج اهل حارة السـعدى

---

(١٧) تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** ، ص ١١١

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥

(١٩) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجمـوعة قصصية ،** ص ١٣٧ — ١٤٠

بعد صلاة الظهر « يرين عليهم خشوع هادىء وكآبة عذبة »(٢٠) لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة « الفاكهة التى تحلم بها كل الأشجار » ، ذات الشعر الأسود و « الخيمة التى تمنح الآمان للمطارد الخائف » ، وزوجة مصطفى الرجل « الذى يملك وجها لا يبتسم »(٢١) . والذى « يرى فى منامه حلما واحدا يركض فيه تحت مطر غزير دون أن تبلله قطرة ماء » (٢٢) . أهل الحارة يشعرون بهذا الخشوع الهادىء وهذه الكآبة العذبة لان منذر السالم قد قتل أخته فاطمة فقتل بذلك آخر مصدر للجمال والأمان فى الحارة واعلن اهل الحارة أن « العار فى حارة السعدى لا يمحوه سوى الدم » . واهل الحارة حرضوا على الجريمة ووقفوا شهودا عليها ، والعار هو عارهم والضحية بريئة والزوج الذى اوهم الأخ واهل الحارة ان فاطمة ارتكبت جريمة الخيانة الزوجية ينتقم من عجزه عن منح الحب وتلقيه ، ويمارس نفسية المقهور القاهر . وتتحول فاطمة الى كبش فداء يمتص سخط الزوج واهل الحارة .

والحقيقة ان الزوج الذى لا يعرف كيف يبتسم والذى يركض دائما فى الحلم تحت المطر دون أن تبلله قطرة ماء قد تحول الى شىء عاجز عن العطاء وبالتالى عن التلقى . وقد تحول الى شىء يحاول أن ينتزع الحب بالقهر . ومصطفى يطلب الى فاطمة تقديم فروض الطاعة وتقدمها طائعة فقد تعلمت فى طفولتها وصباها كيف تقدمها ، ومصطفى يقهر فاطمة ليستمع الى كلمات الحب التى يتوق اليها ، ولكنه لا يستمع ابدا لهذه الكلمات ، لأن احدا ما لم يعلم فاطمة الحب ولا كلمات الحب ، لا الأهل ولا الزوج ، ولا اهل الحارة . ومن ثم تفشل المحادثة التالية المتكررة فى انتزاع كلمات الحب من فمها . وتلقى فاطمة مصرعها دون أن تدرى حتى مبررا لهذا العقاب المروع الذى نزل بها :

وكان مصطفى يقول لفاطمة : **انا رجل وانت امراة والمراة يجب ان تطيع الرجل . المراة خلقت لتكون خادمة للرجل .**

فتقول له فاطمة : « انى اطيعك وافعل كل ما تريد » .

فيصفعها قائلا بضيق : **« عندما اتكلم يجب ان تخرسى » .**

فتبكى فاطمة ، ولكنها كانت كعصفور صغير مرح طائش ، فتكف عن

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

البكاء بعد هنيهات ، ثم تضحك وهى تمسح دموعها فيغمض مصطفى عينيه ، ويتخيل فاطمة تقول له بذل :

« أحبك وأموت لو هجرتنى »(٢٣) .

ولكن فاطمة لم تقل له يوما ما يتوق اليه .

لأن فاطمة لم تقل كلمات الحب التى يسعى اليها مصطفى بالقسر ، يقرر مصطفى الطلاق ويذهب الى مقهى حارة السعدى وعلى مسمع من الجميع يقول لأخى فاطمة : قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال ، اذهب وخذ اختك من بيتى »(٢٤) . ويقتل الاخ « فاطمة » ذات الشعر الأسود لأنها لم تنطق بكلمة الحب التى لا يعرفها الاخ ولا مصطفى ، ولا أحد من أهل الحارة الذين شهدوا مقتل فاطمة دون أن تمتد يد لنجدتها . وتموت فاطمة دون ان تدرى ودون أن يدرى أهل الحارة ان الحب لا ينمو فى ظل القهر ولكن تبقى ملايين الفتيات يلححن فى دق الأبواب يستجدين الانتشال من أوضاع لا تطاق ، ويطلبن العودة الى الحياة من حياة تئد الحياة ، ويستعطفن حتى لا تتلطخ يد الأهل والأحباب بالدم . ويتكرر المشهد ويتلطخ السكين بالدم على يد المقهورين القاهرين والمرأة دائما كبش الفداء :

وهكذا مات الشعر الأسود ، ولكن فاطمة ماتزال تركض فى حارة السعدى ، وتطرق ابواب بيوتها مستنجدة ، فلا يفتح باب من الأبواب ، وتتلطخ السكين بالدم(٢٥) .

د. لطيفة الزيات

---

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨
(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٠
(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

دور الكلمة فى الأغنية المعاصرة

د. السعيد محمد بدوى

الأغنية المعاصرة عمل فنى مركب ، عناصره الكلمة واللحن والصوت ، ولكل منها فى مجتمعنا العربى متخصصوه : الفنان المؤلف والفنان الملحن والفنان صاحب الصوت .

ودراسة الأغنية عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة هذه العناصر الثلاثة بعضها ببعض ، ودور كل منها فى تحقيق الكل الذى تكونه وهو الأغنية من الأمور الغامضة التى لم تلق حقها من العناية أو البحث . ومع ذلك فان هناك بعض التصورات الشائعة : **فالجمهور** مثلا يرى فى الأغنية أساسا الصوت أو المطرب (يا أهلا بالمعارك لعبد الحليم حافظ — ولد الهدى لأم كلثوم — يا سماء الشرق لعبد الوهاب ... الخ) ، وقد يهتم بالملحن فى حالات خاصة (اللقاء الأول لعبد الوهاب وام كلثوم) . أما الكلمة — ككيان منفصل — فلا يهتم بمصدرها احد (ربما باستثناء قصائد شوقى الاسلامية التى وضعها غناء أم كلثوم فى متناول الجمهور). الا يندهش الكثيرون اذا قيل لهم ان قصيدة الضراعة والتوسل : « لبيك ان الحمد لك » التى يغنيها محمد فوزى هى لأبى نواس — من بين سائر البشر جميعا ؟

أما الفنانون من اصوات وملحنين ومؤلفين (أين هن المؤلفات والملحنات ؟) فانهم يرون فى الأغنية على ما يبدو **الكلمة** بصورة اساسية : ففى اجتماع لاتحاد جمعية المؤلفين والملحنين عقد فى أوائل ١٩٨٣ (ونشر عنه الأستاذ بدوى شاهين تحقيقا طويلا فى مجلة المصور) اثير موضوع ضرورة وضع « ميثاق شرف » يلتزم به هذا الثلاثى للنهوض بالأغنية وانقاذها مما أسموه « بالاسفاف والهبوط » الذى وصلت اليه . وقارىء التحقيق يلاحظ أن التعليقات كلها تدور حول **الكلمة** اساسا . **سقوط الأغنية فى رأيهم هو سقوط الكلمة** : « كليوباترا » — رائعة شوقى وعبد الوهاب — قهرتها « سلامتها أم حسن » ، و « نعيما يا حبيبى » التى

غنتها ليلى مراد تحولت عبر صوت مجهول الى « واله ونضفت يامسعد » ورقة أداء شادية فى « واحــد اثنين » صارت من خلال غيرها « جوزين وفرد » . **النهوض بالأغنية ايضا فرايهم هو النهوض بالكلمة** : وعلى حــد تعبير الفنـــانة شادية « المطلوب لانقـــاذ الأغنية من أزمتها الراهنة هو العثور على كلمـــة جيدة فيها فكرة جديدة والفـــاظ غير مستهلكة » .

وقد يكون من المفيد أن نشير فى هذه المرحلة المبكرة من المقـــال الى أن احتلال الكلمـــة هذه المكانة المتميزة لدى ثلاثى الأغنية هى ظاهرة عربية ، وليست عالمية أو عامة بالضرورة . فالأمر المـــألوف فى انجلترا مثلا أن يولد اللحن مع الكلمـــة ، ان لم يسبق اللحن الكلمة ذاتها . وقد يكون السبب فى هذا الاختلاف هو اختلاف الدور الذى تلعبه الأغنية فى كل من المجتمعين : **الرقص** على نغمات الأغنية وايقاع اللحن فى المجتمـــع الغربى وما يستتبع ذلك من بروز أهمية الايقـــاع وتقهقر الكلمـــة حيث لا توجد فرصة حقيقية لالتقـــاط كلماتها ــ **والاستماع** فى المجتمع العربى وما يستتبع ذلك من وجـــود الفرصة لتأمل كلمـــات الأغنية (لعل هـــذا هو السبب فى الافتعال والعشوائية التى تبدو عليها الرقصات المصاحبة للأغانى فى التليفزيون (؟)) . سبب آخر قد يكون وراء زيادة أهميـــة الكلمـــة فى الأغنية عنـــدما هـــو المكانة التقليدية البـــارزة التى طالمـــا احتلتها الفنون القولية فى المجتمع العربى الاسلامى ــ كقراءة القـــرآن وقول الشعر والتواشيح ــ بالمقارنة مع غيرها من الفنون الاخرى مثـــل الرسم والنحت والموسيقى ... الخ . وقد وصل احترام الكلمة عنـــدنا الى حـــد أن المجتمع الفنى يطلق اسم المالف الملاكى « على كل كاتب أغنية يقبل أن يصوغ كلمات اغنية لتطابق لحنا سبق وضعه .

وقد استدعى هذا « التخصص الدقيق » لثلاثى الاغنية فى مصـــر أن يكتب المؤلفون اغانيهـــم ثم يدورون بهـــــا على الملحنين أو المغنيين ويعرضونها عليهم ، وكل يأخذ ما يروقه . وما يعجب واحدا قد لا يعجب الآخـــر . ولا شك أن هذا يشـــكل نوعا من الصـــعوبة ، ويقتضى من الملحن أو المطرب نوعا من الحـــكم المبنى على التخمين الفنى ، ولعـــل كثيرا من الالحـــان الضعيفة يرجع الى عدم تجاوب الملحن مع نص أساء اختيـــاره .

ويروى الأستاذ مأمون الشناوى فى مقابلة اذاعية عن فريد الأطرش أنه عرض عليـــه اغنية « نعم يا حبيبى نعم » فقـــال فريد « لا يمكن أن اقول : نعم يا حبيبى نعم أبـــدا » . فلمـــا لحنها كمال الطويل وغنـــــاها عبد الحليم حـــافظ ولاقت نجاحا كبيرا عاتبه عليها فريد .

كذلك نتج عن هذا التخصص ان الوحيد من بين ثلاثى الأغنية الذى يعبر عن ذاته حقيقة هو المؤلف . وان الملحن — وهو فنان مبدع بطريقته الخاصة — يضطر الى أن يعبر عن نفسه من خلال الرؤية التى رسمها غيره . كما نتج عن ذلك أيضا ان أصبح المؤلف وحده صاحب الحق فى التحدث الى الجماهير وتوجيه عواطفها وصياغة مشاعرها وقيمها بالطريقة التى يراها . ولعل هذا الموقف هو الذى دفع ملحنا مثل بليغ حمدى الى تأليف بعض أغانيه بنفسه على الرغم من الانتقاد الذى وجه ولا يزال يوجه له لارتكابه هذه « الجريمة » فى حق الكلمة .

مثل هذه المشاكل تتفادى عندما تنشأ الكلمة من اللحن أو ينشآن معا . ولا شك أن كثيرا من الأغانى الرائعة قد ظهرت الى الوجود بهذه الطريقة التى قد لا ترضى « كرامة المؤلفين » . وقد روى المرحوم مرسى جميل عزيز فى مقابلة اذاعية منذ اكثر من خمسة عشر عاما الظروف التى أحاطت بكتابة أغنيته الشهيرة « توب الفرح » والتى كانت على الأفواه فى ذلك الوقت ، فذكر أنه كان فى بيته بالزقازيق حين سمع فى الشارع النداء الموسمى الذى لاتخطئه اذن : « توم الخزين يا توم » . فى تلك المرة بقى النداء عالقا بذهنه وظل ايقاعه يدور بداخله طوال اليوم الى أن وجد له متنفسا آخر الأمر فى المطلع الشهير :

توب الفرح ياتوب مغزول من الفرحة

فاضل يومين ياتوب والبس لك الطرحة

ولا شك ايضا ان جانبا كبيرا من نجاح فرقة البيتلز الشهيرة يرجع الى أن أغانيها (وهى بالمئات) كانت جميعها من كلمات والحان عضوين منها هما جون لينين وبول ماكارتنى . وقد اشتهرت أغانى البيتلز بالذات بجمال الكلمات الى جانب براعة اللحن وقوة الغناء .

هذا الانفصال التقليدى بين ثلاثى الأغنية فى مصر دفع الفنانين — وهم على وعى تام بعيوبه — الى محاولة العمل معا فى مجموعات : ام كلثوم ورامى وبيرم وزكريا احمد والسنباطى والتصبجى — عبد الحليم ومرسى جميل وحسين السيد ومأمون الشناوى والطويل والموجى — عبد الوهاب وفريد الأطرش يغنيان دائما من الحانهما — مأمون الشناوى — كما قال فى مقابلته الاذاعية — يعرض كثيرا من أغانيه أولا على فريد الأطرش ... الخ .

وعلى الرغم من الأحكام التى أصدرها الفنانون فى اجتماعهم الذى أشرنا اليه عن دور الكلمة فى الارتفاع بالأغنية أو الهبوط بها — فان

ما يعنينا فى هـذا المقـال شىء آخر ، وهو : **القدر الذى تسـهم به الكلمـة فى خلق الأغنية كعمل فنى .**

ولفتح الطريق أمام مناقشة الموضوع بطريقة تؤدى الى الوصول الى اجابة تستمد عناصرها من المـادة المتوفرة بين أيدينا ــ نود أن نبدأ بتصوير الأغنية كمثلث يتكون من اضلاع متسـاوية هى **الصـوت واللحن والكلمة** . واذا سمح لنـا القارىء أن نمضى فى هذا التصوير خطوة أخرى فاننا نضيف أن كل عنصر من هذه العنـاصر الثلاثة ــ كما هو الحال فى مكونات المثلث متساوى الأضلاع ــ ينبغى ان يلتزم بمواصفات تهيئة لأداء دوره التكاملى لخلق الشكل النهائى للأغنية واعطائها « الجو المطلوب » . ومعنى ذلك أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ينبغى أن يأخذ فى الاعتبـار العنصرين الآخرين ، ويسمح لهما بأداء دورهما فى قسمة متوازية (وليست بالضرورة متساوية) :

وأمثلة هذه القسمة المتوازية بين العناصر الثلاثة فى الأغنية كثيرة فى الواقع ، وهى موجودة فى معظم الأغانى التى أحبتها الجماهير بصـورة تلقائية . مثال على هذا النوع الرائعة التى اجتمع لها العمالقة بير التونسى وزكريا أحمد وأم كلثوم (لعل هذا هو سر التوازن العجيب بين عناصرها الثلاثة ؟) : « هو صحيح الهوى غلاب » . وندعونا نسترجع فى مخيلتنا الصـوتية :

نظرة وكنت أحسبها سـلام   وتمـر قـوام
أتارى فيها وعود وعهـود   وصـدود وآلام
وعود لاتصـدق ولا تنصان   وعود مع اللى مالوش أمان
وصبر على ذل وحـرمان
وبدال ماقول حرمت خلاص   اقـول يارب زدنى كمان

اننا نحس بأن بيرم التونسى فى كتابته للكلمـات كان ملحنا أيضـا ، والشيخ زكريا فى تلحينه كان مطربا ، وأم كلثوم فى غنائها كانت ــ كما كان العهد بهـا دائما ــ اديبة . وشاعرة بكل معانى الكلمة .

ومع ذلك فهذه القسمة ليست متوازنة دائما :

ففى أغانى « ياليل يا عين » حيث يتراوح الهـدف من عملية الاحماء المعروفة عند المطربين باسم « السلطنة » عن طريـق اثـارة اشـجان المستمعين وعواطفهم وأحزانهم من خلال المقامات التى يتناولها المطـرب حسب مقدرته الفنية الى العرض الصـوتى المعروف اصطلاحا عنـد

الموسيقيين باسم التفريد ـ فى هذا النوع **تختفى الكلمة تقريبا** (ليل وعين ليستا كلمتين فى الواقع وان كان البعض يحملهما على مناجاة الليل وسهر العين) **ويتراجع اللحن ويأخذ الصوت وحده تقريبا نصيب الثلاثة** ، ولذلك كان هذا النوع مقياسا لقدرة المطرب فى المقام الأول . ونعتقد أن المطربين الذين يستطيعون الاقدام فى الوقت الحاضر على هذا النوع من الغناء (العرض الحر) قد لا يتجاوز الثلاثة او الاربعة على اكثر تقدير . وفى أغنية مثل « آه يازين العابدين » يبرز **اللحن العذب** ، بينما **تتضاءل الكلمات** ، ويصبح الصوت ـ لقوة اللحن وجماله ـ اقل أهمية (من منا يتذكر من غنى أو يغنى هذه الاغنية العذبة ذات الكلمات السبع ؟) . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن أغنية « طلعت يا ماحلى نورها شمس الشموسة » الا أن للكلمات دورا اكبر فيها .

وتأخذ الكلمة أكثر من حقها فى القصائد العمودية ، وبالأخص فى قصائد أم كلثوم مثل « ولد الهدى » و « ريم على القاع » ، حيث يتحول هذا النوع فى الواقع الى صورة من الغناء تقترب كثيرا من القراءة الشعرية ويكاد يختص بها المجتمع العربى . ولهذا يحتاج هذا النوع الى مواصفات خاصة تعيد له اتزانه : مطرب ذو قدرات صوتية وشخصية وشعبية متميزة (أم كلثوم ـ عبد الوهاب) ، كلمة من نوع خاص : الكلمة الدينية « ولد الهدى » أو الوطنية « يا سماء الشرق » أو الحضارية « كليوباترا » .

صياغة الكلمة فى مجتمعنا (بمناهجه التعليمية والفنية التى تفصل فصلا حادا بين **اهل الكلمة** وبين **اهل اللحن والصوت**) بحيث تؤدى دورها العادل فى خلق الجو المطلوب للأغنية بالاشتراك مع الصوت واللحن قبل أن يعرف المؤلف عنهما شيئا مطلقا ـ هذه الصياغة تحتاج الى قدرات خاصة لا تتفق بالضرورة مع القدرات الشعرية المعروفة ، كما تتطلب فى الكلمة خصائص لا تتفق بالضرورة مع خصائص الكلمة فى الشعر .

لكى تؤدى الكلمة دورها فى الأغنية فان عليها :

١ ـ أن تأخذ فى اعتبارها ضلع الصوت فتكون **قابلة للغناء** .

٢ ـ أن تأخذ فى اعتبارها ضلع اللحن فتكون **قابلة للتلحين** .

٣ ـ أن تؤدى دورها الأساسى فى **خلق الجو المطلوب للأغنية** على أن يكون ذلك قسمة بينها وبين العنصرين الآخرين .

١ ـ **اما قابلية الكلمة للغناء** فليس لها ـ كما أرى من استعراض الأغانى الناجحة ـ مواصفات محددة . فمن حيث المبدأ نحن من المؤمنين بالمثل العامى الذى يقول « كل موال بينزه صاحبه » : كل اغنية تسر

المتغنى بهـا (والا لمـا تغنى بهـا) مهما كان قبح صوته ومهما كانت كلماتها . فالدندنة فى الحمام أو فى المطبخ او فى الطريق تشجى صاحبها . وقد يكون الغناء مجرد كلمة واحدة أو عبارة عادية يوجهها لصديق (والله ووقعت يا بطل — مثلا) . القاعدة — كما صاغها الاقدمون — هى : « ما على المنشد من معرب » . أى شىء وكل شىء يمكن أن يغنى. « نعيما يا حبيبى » لليلى مراد مثلا بدأت فى الفيلم (شاطىء الغرام) على صورة عبارة عادية وجهتها الى « زوجها » حسين صدقى عند خروجه من الحمام ثم تحولت — كما هو الشأن فى الأفلام الغنائية — الى أغنية :

نعيما يا حبيبى   نعيما يا منايا
يا اللى هواك نصيبى   وفرحتى وهنايا

ومع ذلك فالأمر يتعلق هنا — أو ينبغى أن يتعلق — بقضية أوسع من نطاق الفردية ، وأوسع من نطاق المزاج الوقتى ، ويتناول او يمتد الى ما هو عام ، وله صفات تدخله فى نطاق المقاييس النابعة من الذوق العام . وحتى على هذا المستوى أجدنى شخصيا غير قادر على تحديد خصائص تجعل من الكلمة قابلة للغناء . بل اننى اذهب أبعد من ذلك فأقول ان فى هذه المحاولة نوعا من التناقض الداخلى : ذلك ان صياغة الكلمات أمر يتعلق بأرقى ملكة وهبها الله للانسان وهى الابداع ، والابداع فى أرقى صوره — قدرة مستقبلية خلاقة تتعلق بما لم يدخل بعد فى تراث الانسان . ومن التناقض أن نزعم أن بقدرة أحد أن يصف أو يعين حدودا لما لم يتفتق عنه ابداع الانسان بعد .

نستطيع — بدلا من ان نقدم مواصفات لما يمكن أن يغنى — أن نحاول العكس ، فنقدم — عن طريق استعراض نماذج لما قوبل بالنقد من الكلمات — بعض الملامح لما « استعصى غناؤه » — ان صح هذا التعبير .

يتلخص النقد الذى وجه الى كلمات الأغنية فى نوعين رئيسيين: نوع يقوم على أسس اجتماعية خارجة عن الأغنية كمنافاة الكلمات للدين أو للعادات الاجتماعية . ونوع يقوم على اسس فنية تنبع من داخل الكلمات ذاتها :

اغنية شكوكو « حمودة فايت يابنت الجيران » التى اشتهرت فى أوائل الخمسينيات وأذيعت فى الاذاعة المصرية ، قوبلت فى ذلك الوقت بنقد عنيف لخروجها عن الآداب العامة حيث كانت تصور بالرمز وبالكلمة وبالصوت لقاء مختلسا بين شاب وفتاة يتم فى ظلام بير السلم :

حمـــــودة حاسب دنا سامعة صوت
ماهوش مناســـب ونا خـــايفة مـــوت

أم كلثوم تغير فى رباعيات الخيـــام كلمــــة « الطلا » (الخمـــر) الى « المنى » فى البيت :

هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن
تفعم كأس العمر كف القـــدر

حتى لا تتهم بأنهـــا تدعو الى شرب الخمر . أم كلثوم ايضا تغير فى أغنية أمل حياتى (لأحمد شفيق كامل) من « وبات واصحى على شفايفك » ــ كما كتبها أولا ــ الى « وكفاية أصحى على ابتسامتك » لعدم ملاءمـــة الكلمـــات الأصلية لصورتها لدى الجماهير .

محمد الموجى ــ فى اجتماع الفنانين الذى أشرنا اليه فى بداية هـــذا المقال ــ يرى أن أمثال أغنية « سلامتها أم حسن » لا يحتـــاج الى ميثاق شرف بل الى قانون عقوبات .

أما من الناحية الفنية فاننا نجد انفسنا أمام مقاييس لا تتفقبالضرورة مع مقاييس النقد المعروفة للشعر . ذلك أن الأمر يتعلق أساسا ــ كمـــا ينبغى أن نذكر دائمـــا ــ باللحن وبالمطرب . واذا قال أحـــد هذين ان هذه الجملة جميلة أو انهـــا غير مقبـــولة ، فلن يستطيع أحـــد ان يغير هذا الحـــكم حتى ولو كان أروع الشـــعراء أو ابرع نقـــاد الشعر . فالأمر هنا يتعلق ــ كما أشرنا سابقا ــ بتوافقات ومصالحات وتنـــازلات بين احساس المؤلف واحساس الملحن واحساس المطرب ، والأخير أهم الثلاثة فى هذه النقطة بالذات .

ذلك أن المطرب ــ وهو ليس بالطبـــع اديبـــــا ، ولا حتى مثقفـــا بالضرورة ــ لابد وان يوجد بينه وبين الكلمـــة حد ادنى من التواصل ــ على شرطه هو ــ اذا اريد له أن يتمثلها معنى وجرسا وايقـــاعا قبـــل ان ينبض لهـــا كيانه فيشدو بهـــا شيئا أبعد من مجرد الصوت واللحن . وهذا يدخل بالموضوع ــ بالضرورة ــ فى تشعبات المزاج الشـــــخصى والثقافة الشخصية للفنان ذى الطبيعة الفردية الحادة :

فريد الأطرش ــ الملحن والمطرب ــ يرى أن « نعم يا حبيبى نعم » لا يمكن أن تغنى ويرفضها ، فيلحنها كمال الطـــويل ويغنيها عبد الحليـــم فتنجح لدى الجماهير .

فريد الأطرش ايضا يرى انه شـــخصيا لا يستطيع أن يغنى « يادلع دلع » وان كانت مناسبة لصـــباح فتغنيها وتشتهر .

سعاد محمد تغنى من الحان السنباطى :

أنا فى حبك مفقـود الهـدى   ضائع اعشو الى نور كريم

فتغير **اعشو** الى **اهفو** على الرغم من ان اعشو اكثـر ملاءمـة فى موقعها لتكوينها وحدة نفسـية ومعنوية ولغوية مع « مفقود الهـدى ــ اعشو ــ نور كريم » وذلك احساسا من المسـئول عن التغيير ــ على ما يبدو ــ بأن كلمـة اعشو لهـا ظلال كريهة فى اللغة العامية ومن ثم فى مشاعر الجمهور التى تشكلها هذه اللغة .

أم كلثوم تغنى لناجى ومن الحان السنباطى ايضا :

يافؤادى رحم اللـه الهوى   كان صرحا من خيال فهوى

فتغير **« رحم الله الهوى »** الى **« لا تسل اين الهوى »** محـافظة على براعة الاستهلال الجماهيرى وخوفا من « التشاؤم » الذى قد تسببه العبـارة الأصلية .

أم كلثوم تغنى ايضا لأبى فراس الحمدانى ومن الحان عبده الحامولى:

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهى عليك ولا أمر

بلى أنا مشـتاق وعنـدى لوعة   ولكن مثلى لا يـذاع له سر

فتغير كلمة **« بلى »** الى **« نعـم »** ــ على الرغم من الخطأ النحوى فى استعمال « نعم » جوابا مثبتا للسؤال المنفى وما يسببه ذلك من عكس المعنى المقصود ــ ترتكب هذا الخطأ اللغوى فى قصيدة من التراث حتى لا تنطق كلمـة « بلى » الفصـيحة التى تلتبس بكلمة « بلا » العـامية المستخدمة فى مثل التعبير « جاته البلا » .

وايضا ام كلثوم تغنى رائعة مرسى جميل عزيز من تلحين بليغ حمدى:

« طول عمرى باخاف م الحب ــ وسيرة الحب ــ وظلم الحب لكل أصحابه واعرف حكايات ــ مليانة آهات ــ ودموع وأنين ــ والعاشقين دابوا ما تابوا ــ طول عمرى باقول لانا قد الشوق وليالى الشـوق ــ ولا قلبى قد عذابه ــ وقابلتك انت لقيتك بتغير كل حياتى » .

ولكن كلمات الأغنية تنتقد فنيـا لاحتوائها على البيتين :

يا اللى ظلمتـوا الحب » وقلتوا وعـدتوا عليه مش عارف أيـه **العيب فيـكم ياف حبايبكم ــ** أما الحب يا روحى عليه .

ويتلخص هذا النقد ــ وأنا شخصيا أوافق عليـه ــ فى اننا لـو استعرضنا الأغنية كلهـا لوجـدنا أن « العيب فيـكم ياف حبـايبكم » لا يتمشى نفسيا مع السياق الذى تسير عليه الأغنية (وقد نقلنا منها جزءا طويلا نسبيا لتوضيح هذا) كمـا يتنافر لغويا مع المستوى الحضـارى

للعبارات المحيطة بهـــا ، بل اننا لا نبـــالغ اذا قلنـــا انه يكاد يقتـــرب من « الردح » مع الاعتذار للشاعر الكبير . وقد حدث هـــذا فى الوقت الذى اشتهرت فيه أم كلثوم بحساسيتها الفـــائقة للكلمـــات والتعبيرات وما تلقى حولهـــا من ظـــلال .

فى أغنية عليا التونسية « مطلوب من كل مصرى من كل مصرية » كلمة مطلوب تذكرنا بقـــوائم البقالة والحدادة والمطلوب للجزار .. الخ . ومع ذلك فالمقياس ينبغى أن يظل كمـــا قلنا — ما يحس به الفنـــان ، لا ما تمليه أصول النقد الأدبى المجرد . اننا بحاجة الى بحث ميدانى يجمع خبرات المؤلفين والملحنين والمطربين فى تعاملهم مع الكلمة وما «استصعبوه» منها ، وما غيروه ، وأسباب هذا التغيير .. الخ .

وبدراسة هذه الحصيلة قد نكون قادرين على اكتشاف معـــــايير « عـــدم الغنائية » للغة من وجهة نظـــر الأغنية كجنس أدبى مســـتقل عن المعـــايير النقدية للشعر .

٢ — **قابلية الكلمـــة للتلحين** : تضعنا وجها لوجه أمام مسألة الوزن والقافية . ولا يعنى ذلك بالضرورة قضية الشعر العمودى والشـــعر الحر فهذه من قضايا نقـــد الشـــعر لا نقد الأغنية .

من حيث المبدأ كل مادة لغوية يمكن أن تلحن ، أى توزع داخـــل نظـــام من الايقـــاع . ولا يلزم أن تكون هذه المـــادة اللغوية ذات وزن او قافية من أى نوع . كـــل ما على الملحن أو حتى المغنى ان يفعله هو أن يختـــار نظـــام الايقـــاع الذى يريده ثم يغير أطـــوال أصـــوات العلة الموجـــودة فى النص طبقا لهـــذا النظام فيطيل بعضـــها ويقصر بعضها طبقا للكميات المناسبة . وهذا شىء نفعله نحن فى محاولاتنا الغنائية ونرى الآخرين من حولنا يفعلونه — هذا من ناحية عامة .

أما فى الأغنية فهنـــاك درجـــات لا حصر لهـــا من صياغة الكلمة داخل نظـــام معين من الوزن والـــروى ، وان كانت تكـــاد تنحصر بـــين الحدين التاليين :

أغنية نجـــاة « وبعتنا مع الطير المسافر جواب » — من ناحية — تكاد تكون خالية من الوزن والقافية فى محـــاولة من المؤلف لكى تبـــدو وكأنها نص خطاب عادى : « حبايبنا عاملين أيه فى الغربة ؟ مرتاحين واللا تعبانين ؟ فرحانين واللا زعلانين ؟ مشتاقين ليـــكم مشتاقين . من عيونكم محرومين . وابعتوا لنـــا مع الطير اللى راجـــع جـــواب : سلام وكلام .

يمكن يريحنا ، واللا يفرحنا .. » . وليس فى هذه الكلمات التزام بوزن يقسمها الى شطرات وابيات يضطر الملحن الى التعامل معها ، مما لا يفرض عليه أى قيد من نوع ما ، وان كان خلو النص من القافية يحرمه من الموسيقية والربط اللذين تعطيهما للكلمات .

فى الجهة المقابلة تشكل القصائد العمودية ذات الصورة التقليدية صعوبة خاصة فى التلحين . فجريانها على بحر واحد ، ونغمة أصلية واحدة تتكرر فى كل بيت ، وانقسام كل بيت الى شطرين متساويين فى الحركات والسكنات وفى توزيعها معا ، ثم التزام الأبيات بقافية واحدة — كل هذا يؤدى الى تجميد اللحن وتقليل امكانية التنوع النغمى فيه ، مما يؤدى فى بعض الحالات ، وخاصة تلك التى تتطابق فيها « الجملة الغنائية » مع شطرة البيت — يؤدى الى اعطاء اللحن صورة القراءة الشعرية على مصاحبة الموسيقى .

من أوضح الأمثلة على هذا النوع اغنية أم كلثوم من تلحين رياض السنباطى :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

فقد التزم اللحن التزاما كاملا بالشطرات (فيما عدا حالة واحدة) حتى فى الأبيات التى كانت نهاية الشطرة فيها لا تكون معنى مفيدا على الاطلاق ، وهى متعددة فى القصيدة مثل : « لزمت باب أمير الأنبياء ومن » . وكان من الممكن أن تضعف الأغنية لهذا السبب لولا روحانية الموضوع ، وصوت أم كلثوم ، وقدرتها الفائقة التى أرست دعائم الاستماع والاستمتاع بهذا اللون الذى صار « مدرستها » الغنائية التى لا ينازعها فيها أحد . ولهذا لم تلق عزيزة جلال نجاحا يذكر عندما غنت قصيدة مماثلة للقصائد التى كانت تغنيها أم كلثوم :

والتقينا بعد ليل طال من عمر الزمان
نسيته طلعة الفجر وجافاه الحنان

من كلمات مصطفى عبد الرحمن — وهو ممن الفوا لأم كلثوم — ومن تلحين رياض السنباطى — ملحن أم كلثوم — وبلحن شبيه جدا بالألحان التى صاغها لأم كلثوم (المقدمة الموسيقية الطويلة وتغيير ايقاع اللحن مرتين على طول الأغنية) . فعلى الرغم من جمال صوت عزيزة جلال وعمقه وقوته واتساعه فان رتابة اللحن والتزامه بالشطرات مع طول القصيدة فى الوقت الذى غاب فيه روح الانفعال الجماعى والحضور والرابطة التى كانت أم كلثوم تقيمها مع الجمهور — كل ذلك قد أثر على الاستمتاع بالأغنية .

ولكن غنـــاء القصيدة من البحـــور التقليـــدية ــ أو من الأوزان الملتزمة ــ لا يعنى دائمـــا جمود اللحن أو رتابته . ذلك أن هنـــاك طرقا قد يتبعها المؤلف الملهم الذى يكتب أغنية فى صورة القصيدة ، وطرقا أخرى قد يتبعها الملحن الذى يختار لألحـــانه قصائد من الشعر لم تكتب أصـــلا للغناء ــ هؤلاء قد يتبعون طرقا عديدة للخروج من قبضة البحر والقافية . وتتلخص كل هذه الطرق ــ على اختلافها ــ فى جعل ما يمكن أن يسمى هنا « **الجملة الغنائية** » ــ وليس البيت أو الشطر ــ وحدة النغمة .

من هذه الطرق ــ وهى نادرة وتحتـــاج الى مهـــارة خاصة من المؤلف ــ ضم عدة شطرات فى جملة غنائية واحـــدة ، فتخف قبضـــــة البحر على اللحن (لعل هذا هو السبب فى اعتبار هذا نوعا من الضـــعف فى الصياغة الشعرية عند القـــدماء ؟) .

ومثالها من ابداع الثلاثى العظيم (بيرم وزكريا وام كلثوم) :

انا فى انتظـــــارك خليـــت ناري فى ضلوعى وحطيـــت
ايـــدى على خـــدى وعديت بالثانية غيـــابك ولا جيـــت
ياريتنى عمـــرى ما حبيت

من هـــذه الطرق أيضا ــ وهى عكس الطريقـــة السابقة ــ تضييع معالم الشطر والبيت بخلق وحدات صغرى داخلية ، او جمل غنائية لهـــا وزنها وايقاعها المتسق ، وقـــد يكون لها رويها أيضـــا ، مع الاحتفاظ لها بحرية الرجوع الى الروى العـــام او حدود الشطر طبقـــا لمقتضيات النغمة والمعنى . وبهذه الطريقـــة تصبح « الأبيـــات » ذات ايقاعات متعددة ــ بل وقوافى متعددة أيضا فى بعض الأحيان ــ تتبادل فيما بينها على التوالى وتشد كيـــان السامع كله نحو القفلة الكبرى وهى صـــوت الروى العـــام .

من الأمثلة على هـــذا النوع (تقريبا من بحر البسيط) وهى أيضا للثلاثى المبدع بيرم وزكريا وأم كلثوم :

اهل الهوى يا ليل ــ فاتوا مضاجعهم ــ واتجمعوا يا ليل ــ صحبة وانا معاهم ــ يطولوك يا ليل ــ من اللى بيهم ــ وانت يا ليل بس ــ اللى عالم بيهم فيهم كسير القلب ــ والمتألم ــ واللى كتـــم شكواه ــ ولم يتكلم

وبالاضافة الى كسر الرتـــابة التى قـــد تفرضـــها وحـــدة البيـــت فـــان استخدام **الجملة الغنائية** كوحدة للنغم ، وهى كمـــا قلنـــا ذات أطـــوال مختلفة ، يسمح بتغيير النغمة والايقاع العـــام للأغنية كلها . مثال على ذلك فى اغنية أمل حياتى (كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين عبـــد الوهاب وغناء أم كلثوم) حيث يتم الانتقال من جزء ذى ثلاث جمل غنائية متساوية فى الطول تقريبا :

أمل حياتى — يا حب غالى — ما ينتهيش

يا أحلى غنوة — سمعها قلبى — ولا تنسيش

الى جزء ذى اربع جمل غنائية متساوية فى الطول :

احكيلى قول لى — ايه م الأمانى — ناقصنى تانى — وانا بين ايديك

ثم الى جزء آخر ذى اربع **جمل غنائية متناسقة** فى الطول (طويل — قصير — طويل — قصير) :

عمرى ما دقت حنان فى حياتى — زى حنانك

ولا حبيت يا حبيبى حياتى — الا عشانك

اعتماد الاغنية الحديثة — سواء من القصيدة تقليدية الوزن — أو من غيرها — على الجملة الغنائية بدلا من الشطر والبيت فى التأليف والتلحين هو من أهم الأسباب فى النجاح الذى حققته احب الأغانى المعاصرة . الأمثلة اكثر من أن يحصيها عد :

اغنية محرم فؤاد الجميلة كلمات سيد مرسى وتلحين بليغ حمدى :

يا سلام يا سلام — قال جاى بكلام — وكأنه ما فيش — كان بينا خصام ضيع لى سنين — من عمر حزين — على شوق الهوى جرحه وتعبنى معاه — من قوله آه — على قلبى اللى ما ريحه .

قابلية الكلمة للتحلين تبدأ من المؤلف بالطبع وتستلزم منه شيئا أكثر من مجرد القدرة الأدبية . ذلك أن عليه أن يقيم بناء الأغنية اللفظى والمعنوى وينسجهما معا بطريقة تسمح باكبر قدر من المرونة فى اللحن والتنويع فيه . فالأغنية العربية تتميز بأنها تميل للطول نسبيا (بالقياس الى الأغنية الغربية مثلا) . ولذلك فابقاؤها داخل الشكل الغنائى الواحد أو داخل المقام نفسه دون تفريعات عليه (على الاقل) قد يضعفها ويقلل من اقبال الجمهور عليها . فالجمهور بطبعه يحب التغيير وتطوير النغمة وحتى اذا أعطاه الملحن بداية عذبة للأغنية فانه يطلب المزيد من التفريعات والانتقالات . وهذه مهمة صعبة على الملحن ويحتاج فى ادائها الى كل العون الذى يمكن أن يقدمه له المؤلف .

المؤلف الملهم العارف بفنون الغناء يعاون الملحن فى هذا الشأن بتغيير **طول الجملة الغنائية** ، **وتغيير نوعية الايقاع** ، **وتغيير طبيعة الروى** ، وان كان ذلك يتم تلقائيا فى كثير من الأحيان .

اغنية أبدا لن تركع اعلامى أبدا (من كلمات ابراهيم الترزى والحان رياض السنباطى وغناء فايدة كامل) كتبت فى ساعات الصدمة الاولى التى اجتاحت الأمة بعد هزيمة ١٩٦٧ . وهى تعكس العواطف المتباينة التى اجتاحت الشعب فى ذلك الوقت : رفض الهزيمة – العزم على الاستمرار فى النضال – الأمل فى مستقبل أفضل (على الرغم من أن نغمة الرفض الغاضب هى السائدة فيها) . وقد تجاوب الايقاع فى الأغنية مع كل هذه العواطف فى صورة تقطع بأن الأغنية لم تولد مجرد كلمات مكتوبة على الورق . فالايقاع فى الكوبليه الأول منها يهدر بالرفض الذى عبرت عنه جموع الشعب بعد أن خرجت الى الشارع لتعبر عن غضبتها :

ابدا لن تركع أعلامى ابدا ابدا
ابدا لن تغرب ايامى ابدا ابدا
ابدا لن تبكى أنغامى ابدا ابدا
وبعزم حر مقدام ابدا لن تركع اعلامى

ثم يتغير الانفعال فى الكوبليه الثانى من مجرد الرفض الى العزم على النضال والبناء فيهدأ الايقاع قليلا وتطول الجمل :

ابدا لن تركع اعلامى وسأرفعها بجبين الشمس
لترفرف بالملأ الأعلى وتغنى ألحان الفردوس

ثم يستريح أكثر فينزاح جانبا من هذه الغيوم الداكنة لنرى من خلالها مستقبلا أفضل ، فيتغير الايقاع تغيرا كاملا مع نغمة التفاؤل :

غدا نطل بالصباح الأخضر
على الجبين العربى الأسمر
على بلاد الحب والاخوة
على بلاد الخير والنبوة

ويقال أن الأستاذ السنباطى لما قرأ هذه الأنشودة أعجب كثيرا بها وخاصة **بالنقلات الايقاعية الثلاث** وقال ان هذا التغيير فى النبض من عمل شاعر حقيقى . وأنا أود أن أتدارك فأقول : لعله قصد « كاتب أغنية » حقيقى .

وتحفل كثير من الأغانى الناجحة بأمثلة كثيرة على هذه المقدرة . وقد كان بيرم التونسى من المبدعين فى هذا الفن . وقد وصل ابداعه الى حد القدرة الهندسية الفائقة فى النسق الذى ابتكره فى مواويل « الأولة ... والثانية ... والثالثة ... » حيث تنمو الجمل الغنائية نموا هندسيا ترتبط فيه كل اضافة بما قبلها وبما بعدها على المحورين الأفقى والرأسى عن طريق التوازن فى الايقاع والروى وامتداد المعنى فى بناء يشبه درجات السلم ، بحيث يسمح للحن أن يبلغ اعجازه فى نقلاته ، بينما يسير بالمستمع نحو هذه النقلات على طريق يمزج له فيه بين التوقع والمفاجأة :

يبدأ الموال بارساء الوحدات الأساسية الثلاث متوخيا أن تكون كل وحـــدة كاملة لغويا ومعنويا وايقاعيا فى حـــد ذاتها (أى تكون جملة غنائية مستقلة) ولكن تكون فى الوقت ذاته قابلة للامتداد لغويا ومعنويا :

الأوله فى الغـــرام والحب شبكونى
والثانيـــة بالامتثال والصبر أمرونى
والثالثة من غير معاد راحم وفاتونى

ثم تأتى المرحلة الثانيـــة امتدادا للمرحلة الأولى من كل الوجوه ، وتتم عن طريق اضـــافات كاملة من النـــواحى اللغوية والمعنوية والايقاعيـــة ولا تتناسب فقط مع الجمل الغنائية السابقة عليهـــا بل تكون أيضا مثلهـــا قابلة للامتداد لغويا ومعنويا . وبسبب هذه الاضافات التى تغنى الموضوع تصبح الاعادة للوحدات الأساسية مصدرا لنشوة المستمع لا للملل .

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولولى فين

واخيرا تأتى المرحلة الثالثة وفيها تبلغ النشوة لدى السامعين حدها الأقصى ، ويسابق بعضهم فى محاولة تخمين الاضافات الجديدة — بعد أن اكتشفوا جانبا من التكنيك — فقط ليكتشفوا مرة أخرى أن ما جاء به بيرم ليس مجرد حشو ، بل ثراء حقيقيا ايقاعيا ومعنويا . وتلعب الاضافات هنـــا دورا هاما فى تجديد نشاط السامع ودفع الملل عنه وابقـــاء اهتمامه على أشده :

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين — قادت لهيبى .
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين — احتار طبيبى .
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولوالى فين — ســـافر حبيبى .

من التغييرات التى يقـــدمها المؤلف فى بنيـــة الأغنيـــة والتى تقتضى بالضرورة تغييرا كاملا فى اللحن المزج بين الأغنية الخفيفة (الطقطوقة أو الأغنية الشعبية) والموال . وقـــد اشتهر الفنان فريد الأطرش بغناء هذا النوع لمعرفته بمزاج الجمهور ورغبته فى التغيير والتنويع من أجله ، اذ كان فريد — كما يقول الفنان عبـــد الوهاب — يجيـــد معرفة رغبات الجماهير ويجيد التعامل معها ، ويجيد تلبيتها .

ومن أمثلة هـــذا اللون — من تأليف بيرم التونسى أيضا — أغنيـــة « هلت ليالى » ، اذ تبدأ بثلاثة كوبليهات فى صورة أغنيـــة شعبية ، ذات جمل غنائية متنوعة الايقاع :

هلت ليالى حلوة وهنية — ليالى رايحة وليالى جيه

فيها التجلى — دايم تملى — ونورها ساطع — من العلالى

هلت ليالى

ثم تنتقل الى الموال فى بيتين تنضم الشطرات الثلاث الأخيرة فيهما فى جملة غنائية واحدة مما يخفف قبضة الوزن العام ويسمح لفريد أن يرتجل فى اللحن ويتفرع فى المقام ما شاءت له اللحظة :

ساعة رضاك يا الهى أسعد الأوقات   انا أسألك يا رفيع العرش والدرجات
بجاه نبينا محمد سيد الكونين   تنعم على المؤمنين باليمن والبركات

ثم يعود مرة اخرى الى الأغنية الشعبية ليختتم بثلاثة أسطر من المقام الذى بدأ به مع التنويع أيضا فى الجمل الغنائية :

فى نور جمالك اللى تجلى — اعيادنا هلت مع الأهلة
فرحة ومسرة — الله اكبر — على أمة حرة — الله اكبر
يا رب زدنا — وخد بايدنا — واحفظ بلادنا — اليوم وبكرة

فى الموال كان فريد الأطرش بما أوتى من صوت واسع المسافات وبتمكنه فى الفن يرتجل ، ويقدم العرض الصوتى الحر فيبدع ويسبح بالجمهور — كل مرة — فى سموات لم يطرقها من قبل ، ويشتق المقامات ويفرع عليها ليعود فى النهاية من حيث بدأ ، خاتما بالقفلات « الحراقة » التى اشتهر بها ، والتى تفقد الجمهور وعيه وتماسكه .

وقد اختفى هذا النوع من التاليف (وهو الخلط فى الأغنية الواحدة بين الموال وغيره) تقريبا — على ما نعلم . ويرجع السبب فى ذلك الى قلة المقدرة الغنائية وضآلة المساحة الصوتية للمطربين عموما فى الوقت الحاضر ، مع ما يقتضيه غناء الموال من قدرة على الغناء فى طبقات عالية . وهذا أمر يؤسف له ، لأن الموال جزء من ضمير الأمة الغنائى ، وهجرة نهائيا — بدلا من تطويره ، واحلال أشكال ليس لها مثل آصالته محله — قد يحدث عنه على المدى البعيد ، فى ميدان التذوق العام للغناء ، مثل ما حدث فى ميدان التذوق العام للشعر .

ولكن الرغبة فى التغيير ، ومنع الرتابة فى النص أو فى اللحن (وهما متشابكان عضويا) قد يعرضان الفنان للنقد . فقد وصف عبد الوهاب شيخ الفنانين فى العصر الحديث بلا منازع — الفنان فريد الأطرش بأنه « كان يصيبه الملل قبل أن ينتهى من اللحن الواحد ، أو الأغنية الواحدة » ثم يضيف « اننى ذكرت من قبل أغنية « أنا واللى باحبه » كنموذج للتفكير الموسيقى الهندسى والنابغ والعالى المستوى . ولكن ، قبل أن تصل الأغنية الى منتصفها كنا نفاجأ بفريد وقد نقلنا موسيقيا الى شىء آخر

تماما فى مقطع « انت روحى ... وانت قلبى ... الخ » . ان تلك النقلة تتميز طبعا بالسهولة والشعبية والايقاع الراقص ... كل هذا جميل ... ولكنها تمثل جوا آخر مختلفا تماما عن الجو الذى بدأ منه لحن « أنــا واللى باحبه » . ولكن ... هكذا كان فريد الأطرش ! لقــد أحب الجمهور دائما، وعمل الف حساب دائما ، ونجح فى التعامل معه دائما » .

ومع ذلك يبقى السؤال الخالد : أيهما له الأســبقية ؟ « الأصــول الفنية » أم « احساس الجماهير » ؟ نحن لا ندعى ان الحكم فى هذه القضية لنا ، خاصة فى مواجهة رأى الفنــان الكبير . ولكننا فقط نود أن نذكر أن ما يسمى « بالأصول الفنية » ليس ألا مجرد تراكمــات من الخبرات التى تركها الافراد خلفهم . وحركات النهضة — فى كل الميادين بما فى ذلك ميدان الفن — بدأ معظمها على ايدى الخارجين على «الأصول» المعروفة فى زمانهم. والأيام وحدها هى التى تثبت اى التجديدات تستحق البقاء .

٣ — مساهمة الكلمة فى خلق الجو المطلوب للأغنية :

من الضرورى أن نشــير اولا الى أن ما يسمى « بالجــو المطلوب للأغنيــة » هو معنى مركب وشــديد التعقيــد . واذا كان من الضرورى أحيانا — لسهولة التصنيف — أن نصنف أغنية ما بأنهــا « وطنيــة » أو « عاطفية » أو « دينية » ... الخ فان من الواجب ان لا نعتقد — ولو للحظة واحدة — أن هذه العناوين تعبر عن الواقع تعبيرا حقيقيا . ذلك انه لا يوجد ما يسمى بالعاطفة المفردة . فالذى نسميه « بالوطنية » مثلا يمكن أن يكون مركبا من الحب والاعتزاز والشعور بالقهر والرغبة فى الانتقام وأشياء كثيرة تختلف حسب الوطن ، والفترة التاريخية التى يمر بها ، والشــخص ، والعمر ، والتعليم ، والطبقــة الاجتماعيــة ... وغيرها . والذى يكتب « أغنية وطنية » قــد يحاول أن يعيش بنا فى أى من هذه الأجواء أو فى عدد منها فى الوقت ذاته . وكما أشرنا فى المقال السابق فان أغنيــة فيروز « القدس زهرة المدائن » تجيش بعواطف متراكبة : الصدمة ، اليأس ، الغضب ، الضراعة ، القهر ، الذكرى ، الابتهال ، الحــزن ، الاستمرار فى الكفاح وغيرها .

مساهمــة الكلمة فى الجو المطلوب للأغنيــة هو دورها الأساسى نسبيا — وان كان خلق هــذا الجو قطعا لا يختص بها وحدها . فالمعروف أن لكل من المقــامات الموسيقية جوه الخاص (يقال مثلا أن مقام السيكا مناســب للجو الدينى) والملحنون يختــارون للكلمات المقــام المناســب لموضوعها — ولكن بالطبع حسب احساسهم هم وفهمهم الخاص للموضوع. ولذلك نحن حقيقة فى حاجة الى عمل احصــاء على الأغانى التى لحنت فعلا ، وكذلك عمل استبيان لآراء الملحنين للوصول الى اكتشاف نوعيــة

العلاقة — أو العلاقات — النفسية الموجودة فى مجتمعنا بين المقامات الموسيقية والموضوعات المختلفة ، وعدم الاكتفاء بمجرد الاعتقادات أو التقاليد التى يظن انها شائعة .

ومع أن المفروض أن الكلمات حقيقة هى التى تقرر نوعية الجو المناسب الذى سيكون للأغنية ، وتقترح الاتجاه الذى يأخذه اللحن والصوت — فان **هناك صعوبات — ناشئة من طبيعة التغنى —** تجابه الكلمات وتخلق لها ما يمكن أن يسمى « حاجز الصوت » يتعين عليها أن تتغلب عليه فى رحلتها ابتداء من الورق (حيث تكون مجرد نص) وانتهاء بالهدف الذى تسعى اليه وهو التأثير على الجماهير :

اهم هذه الصعوبات أن الأغنية تتوجه الى طبقات الشعب جميعا ، أى الى جمهور يمثل الأميون وأشباههم فيه أكثر من ٧٠٪ وحتى نسبة الـ ٣٠٪ الباقية يتمتع أغلبها بحظ قليل من الثقافة والمعرفة والقدرة على تذوق الكلمة المعقدة . فاذا أضفنا الى ذلك **ان** الجمهور يتلقى الأغنية سماعا ولا تسنح له الفرصة لقراءة الكلمات واستيعابها وتدبر معانيها ، **وان** النطق يتم بسرعة كبيرة نسبيا ، **كما ان** معظم المطربين الآن — بكل أسف — ممن لا يحسنون النطق ، ومن ضعيفى المخارج بالأصوات اللغوية ، ومن ماضغى الكلمات (كان لحفظ أم كلثوم للقرآن فى مطلع حياتها افضل الأثر فى صفاء مخارجها وقدرتها الرائعة على ايصال الكلمة — وخاصة الكلمة الفصحى الصعبة — الى وعى نسبة كبيرة من الأميين) **ان** جانبا من الكلمات يغرق وسط الآلات الموسيقية ، **وان** كثيرا من اجهزة الاستقبال (الراديو أو المسجل أو التليفزيون) ليس فى حالة ممتازة كما ينبغى للمحافظة على نقاوة الصوت ، **وان** الجمهور كثيرا ما يسمع الأغنية دون انصات حقيقى (البعض يتكلم أو يؤدى أعماله اليومية) . اذا أضفنا كل هذه المعوقات التى نعانى منها جميعا ونعرفها جيدا لأدركنا السبب فى عدم قدرتنا على التقاط جميع كلمات اغانينا المفضلة ، ولقدرنا مدى عظم المعجزة التى تتحقق فى كل مرة يسمع فيها الجمهور أغنية ويدرك ما تريد أن تقول .

تجابه الكلمة فى الاغنية صعوبات لا تجابهها الكلمة فى الشعر . ذلك أن عليها أن تستجيب لمطلبين من شأنهما أن يكونا متناقضين : **الأول** ان تكون واضحة سهلة شائعة فى الاستعمار بعيدة عن العمق فى المعنى ما امكن حتى تصل بكل ايحاءاتها وظلالها وكل ما لها فى الجو اللغوى الذى يخلقه لها المؤلف على الورق — تصل الى جمهور غالبيته من قليلى الحظ من الثقافة ويستمع الى الأغنية فى ظروف أقل من المطلوب . **الثانى** أن تكون كما تقول الفنانة شادية — « جديدة جيدة غير مستهلكة تعبر عن مشاعر المطرب

ومشاعر الفنان » ... كلمة فيها الجدة والابتكار فى العبارة لا لكى تحوز رضا المطرب والملحن فقط بل اهم من ذلك لتجذب انتباه الجمهور وتبعث المتعة فى نفسه وتحقق تجاوبه فى الوقت ذاته .

وليس من المفيد أن نلجأ الى ميدان الشـــعر للاستفادة به فى حل هذه المعضلة . ذلك أن الخصائص الفنية للأغنية تنبع من طبيعتها باعتبارها **جنسا ادبيا سماعيا وجماهيريا** بينما تنبع الخصائص الفنية للشعر باعتباره فى الوقت الحاضر (بما فى ذلك الشـــعر العامى والزجل العامى) **جنسا ادبيا كتابيا وللخاصة** . اى اننا نرى الأغنية ــ من وجهة نظر المتلقى ــ جنسا يقوم على **الانطباع** بينما يقوم الشعر على **التأمل** (اذا صح لنا أن نصـــل بالأمر الى هذا التبسيط المخل) .

لقــد الححنا على فكرة التناقض هذه لأننا نرى فيها اساس الابداع فى الأغنية . وكل الأغانى التى نجحت قابلت هــذه المشكلة وجهــا لوجه وتعاملت معها بطريقتها الخاصة . ومع ذلك فاستعراض الأغانى العــذبة الناجحة والمحبوبة من الجماهير يكشف عن أن كل هذه الطرق التى حل بها الملهمون من عباقرة التاليف الفنائى هــذه المعضلة ترجع عموما الى فكرة اساسية واحدة هى : **استخدام لغـــة الحديث العادية والتعبيرات الشعبية الشائعة كالأمثال والكليشيهات وكذلك استخدام مجموعات الكلمات التى بينها وبين بعضها الفة فى الاستعمال العــام بحيث لو ذكرت الكلمة الأولى منها استدعت الى ذاكرة السامع قرينتها (مثل العيش و ... ــ الشاى و ... ــ المنديل ابو ... الخ ، فهذه التعبيرات تستدعى كلمـات الملح والسكر واوية على التوالى) . فاستخدام هــذا النوع من اللغـــة يحقق المطلب الأول وهو الوضوح والسهولة وشيوع الاستعمال . ثم انهم يدخلون على هذه التعبيرات تغييرات اما بالحذف أو بالاضافة او باعادة التنظيم او وضعها فى سياق جديد ، وبذلك يحققون المطلب الثانى وهو الجدة والابتكار فى العبارة .**

سيد هــذا النوع من التكنيك هو فى رأيى الخــاص بيرم التونسى . ويأتى بعـــده كثيرون ممن اقترنت نهضة الأغنية المعاصرة باسمائهم : مرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وأحمد رامى وعبـــد الوهاب محمد واسماعيل الحبروك وأبو السعود الابيــارى وطاهر أبو فاشـــا وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين ، وغيرهم وغيرهم . الأمثلة الآتية تتحدث عن نفسها ولا تحتاج الى شـرح :

فمن التعبيرات الشائعة التى تستخدم فى ســياق جـديد يفاجىء السامع ويدهشه ويمتعه فى نفس الوقت :

وبدال ما تول **حرمت خلاص** أقول يا ربى **زدنى كمـــان**
اســـــقيه **ينوبنــا شــواب** واللا ارد البـــاب

ومن استخدام التعبير الشائع مع لغـــة الحديث اليومية :

تعتب عليـا ليــه ؟ انا ف ايــديه ايــه ؟
الهى يحرســك م العين وتكبر لى يا محمــد

ومن استخدام الأمثال :

صـــبح الصباح قوم يا عطية **دا الرزق يحب الخفيـــة**

ومن استخدام لغـــة الحديث اليومية :

وعشـان أنول كل الرضـا يوماتى أروح لـــه مرتين
طـــوف بجنة ربنــا فى بلادنا واتفرج وشـــوف
خاف الله ريحنى ما تتعبنيش خاف الله ارحمنى ما تظلمنيش

وآلاف الامثلة غيرها .

ان استخدام الكلمات الشائعة ــ كما يقول مصطفى ناصـــف نقـــلا عن اليوت ــ يحرز للشاعر أجمل الانتصارات .

بعض المؤلفين يحل هذه المعضلة لا عن طريق استخدام التعبيرات الشائعة ، بل عن طريق الايهام باستخدام تعبيرات شائعـــة بينما هم فى الواقع يستخدمون تعبيرا جديدا وان كان موازيا لتعبير شـــائع . كما نرى فى مطلع أغنية صباح لفاروق شوشة : « والله واتجمعنا تانى يا قمر » . فهذه العبارة تتسرب الى ذاكرتنا وتدغدغ احاسيسنا ربما عن طريق التعبير المعروف « والله ووقعت يا بطل » بكل ما يحيط به من ظلال .

ان استخدام التعبيرات الشائعة ولغـــة الحديث اذا تم ببراعة ، كما فى الامثلة السابقة ، فانه ــ الى جانب بقاء اللغة قريبـــة التناول ــ يصل بالأغنية سريعا الى الأجواء التى يهدف اليها المؤلف ومن أقرب سبيل. فالكليشيه وغيره من العبارات الشائعـــة فى الاســـتعمال العـــام ، عادة ما تتجمع حولهـــا طائفـــة معينة من العواطف والأحاسيس التى لا يزيدها الاستعمال الا تأكيدا ورسوخا . فاذا استخدم المؤلف الكليشيه فى الأغنيـــة فى ســـياق مفاجىء مثل :

ماشى كلامك على عينى وعلى راسى
ياريت انا اقـــــدر اختـــار ولا كنت اعيش بين جنة ونار
خليكوا شاهدين على حبايبنا خليكوا شاهدين

او اذا ســـار المـــؤلف بالســـامع فى عبـــارات عاديـــة من الحـــديث أو الأوصاف المعتادة ثم فاجاه بواحد من التعبيرات او الكليشيهات الشائعـــة مثل :

يا أسـمر يا جميل ـ يابو الخلاخيل ـ **ياللى المنـديل راح ياكل من حاجبك حتـه .**

او بمثـل سـائر مثـل :

على ايـه تجرى كفاية علينا **العمر بيجرى من حوالينـا**

او اذا أعطاه تعبيرا شائعا ولكن بعد أن غير سياقه مثل :

يا مصر يا شـهد الأمانى الحب فيكى **ليه طعم تانى**

اذا فعل المؤلف واحـدا او أكثر من مثل هـذه الأشـياء فان تأثير الكليشيه يكون بمثابة **كبسولة التفجير العاطفى** اذا جاز لنـا أن نستخدم هذا التعبير الدرامى .

كلمة « مناهدة » على الرغم من شيوعها فى الاسـتعمال العـام فى مستوى معين من لغة الحديث ، الا أن استعمالها فى مقام العشق يعطيها شحنة عاطفية هائلة تكفى لاستحضار مواقف وصور ذات خيالات معينة . فاذا أضيف اليها بمفاجأة تركيبية « ياخى دهـده » لم يبقى لـدى السامع اى قـدر من المقاومة :

على خـده يا ناس ميت وردة
قاعـدين حـراس **بمناهـدة**
ومنين ينباس **ياخى دهـده**

على أن استخدام الكليشيه أو التعبير الشائع العـذب وان كان له قـدرة الارتفاع بالسـامع الى الأجواء المطلوبة من اقرب سـبيل الا أنه لا يستطيع وحـده أن يبقيه هناك طويلا . ولذلك يلجأ المؤلف الى محاورة السامع بل ومخاتلته واستبقاء انتباهه بطرق كثيرة من أهمها اسـتخدام الرمز بدرجات مختلفة من القرب والبعد فى الغموض :

أغنيـة « سمعت وردة » (كلمـات مرسى جميل عزيز والحـان محمـود الشريف وغناء أحلام) تبدأ بداية بريئة يحسبها معها السامع حقيقـة من أغانى الزهور :

سمعت وردة بتقول لوردة الدنيـا حلوة قوى النهـاردة

ولكن صـوت احـلام الدفء يبـدأ فى ايقـاظ الشكوك ـ على الاقـل فى نفس بعض السامعين ـ عندما تحكى «الوردة» عن «الفجر» الذى تفتح له قلبها واتسعت عيناها لندائه :

الفجر لمـا نده عليا ـ فتحت قلبى ـ ومليت عينيه

وتقوى الشكوك عند السامعين ويدركون أن الأغنية ليست كما تبدو لاول وهلة ، وان كانوا يتخيلون انهم « يكتشفون » حقيقـة الامر بمهارتهم الخاصـة ، بينما نبرات الأنثى فى حواشى صـوت أحـلام تستحثهم على الطريق ولا تدع لهم فرصـة الخطأ :

م النور عرفته — اول ما شفته — فى كل لحظة — يقرب شوية
وينكسر خاتم السر :

وباس خدودى — وهز عودى — فى نسمة رايحة — ونسمة جاية —
ولقيتنى وردة — وبالجمال ده

ويـــدرك السامعون او معظمهم على الاقل انهـــم كانوا فى الواقـــع ضحية « خداع لذيذ » ، وانهم كانوا حقيقة لا يستمعون الى حوار « وردة » مع الاخرى ، بل كانوا يشهدون « معجزة النضج » فى احلى فترات العمر .

ولا يفلح ختام الكوبليه بشىء شبيه بالمطلع : « والدنيـــا حلوة توى النهاردة » فى استمرار « الخـــدعة » ، بل بالعكس يذكر السامع بحلاوة الصورة الخارجية للرمز وجمال التوازى بينها وبين الصورة الداخليـــة ، كما يكشف لهم الطريق الذى سار فيه الرمز من البداية .

وعند هذه المرحلة يستطيع السامع ان يجلس الى الوراء ويسترخى مستمتعا بتطوير الرمز وصياغته فى صورة جـــديدة ، ومستدفئا بصوت احلام بينما يعطيه تغيير اللحن متعة اضافية ويبعد عنه كل امكانية للملل :

لحت نسمة مروحة بتقول لعين نايمة الضحى
يا روحى لو فات الندى ولقيكى صـــاحية مفتحة

ثم يتغير لاوزن واللحـــن أيضـــا هنـــا بينمـــا يصل السامع الى حل الرمز بدون اعمال للفكر هـــذه المرة بل بادراك لا حدود له :

قعدت متزوقة لمـــا الندى يجينى وكنت متشوقة لكاسه يروينى
ولما فات الندى وشم انفاسى ميل على خدى دا بكاس ملا كاسى
ولقيتنـــى وردة وبالجمـــال ده والدنيا حلوة توى النهاردة

اغنية « يا حمام البر » (ايضا من تلحين محمود الشريف وغناء احلام ولكن من كلمات صلاح جاهين) تستخدم الرمز أيضـــا ولكن بعمق أكثر . فقد كتب صلاح جاهين هذه الأغنية مع فرحة تحقق الأمنية الكبرى التى جاهدت لتحقيقها أجيال ما قبل الثورة فى مصر : جلاء الانجليز عام ١٩٥٦ بعـــد احتلال دام ٧٤ عاما . ومن بين الصور التى كان يمكن أن تأخذها الفرحة اختـــار صـــلاح جاهين وتر الحزن فتذكر الشـــهداء والمكبوتين والمقهورين على انفسهم ، هؤلاء الذين رزحوا تحت ثقل الكابوس طويلا ثم لم يعيشوا ليشهدوا معجزة زواله . ولكنه يعبر عن هذه الذكرى فى تركيبة من الرمز يمكن أن نصفها بأنها متعددة الدرجات ، وكلها تدور حول استخدام الأحاسيس التى يثيرها اســـتخدام « الحمـــام » فى مستويات اجتماعيـــة وحضارية مختلفة وتقوم على درجات شيوع « الاستدعاء اللغوى » لهذه اللفظة فى التراكيب : حمام البر — يا حمام اقرد جنـــاحك — وحمامنا فى العلالى .

فى الدرجة الأولى « حمام البر » الذى يرمز للشوق « للمحبوب البعيد الذى لا أمل فى لقائه » فى تقاليد الأغنية المصرية . تبدأ الأغنية بخمس جمل غنائية متوازية النغمة سريعـة الايقاع تشترك الأربع الأولى منهـا فى روى واحد ويؤدى اختلاف الجملة الخامسة فى الروى دور القفلة ، ولكنها قفلة ممدودة تناسـب نغمة الحزن السائدة . الجملة الأولى فى الأغنيـة تعبير شائع مثير للانتباه يلخص الدرجة الأولى للرمز فيخيل للسامع أنهـا اغنية شـوق الى الحبيب الغائب . ويقوى هـذا الاحساس عنده صوت احلام وما يشوبه من نغمة حزن قديم لا تخطئه الأذن :

يا حمام البر سـقف — طير وهفهف — حوم ورفرف — على كتف
الحر وقف — والقط الغلة

يتقـدم الرمـز فى الجـزء التالى من الاغنيـة الى درجته الثانية : البشرى بعودة أسباب السلامة والأمن للشعب الذى كان مقهورا مغلوبا على أمره وليس له الحرية على أرض وطنـه . ولكن البشرى تذهب أولا الى رمز المعاناة فى مصر : الحمـام (دى بلادنا خـد براحك) الذى تعلم بالتجربة المريرة فى دنشواى أن الصـقر الكريه قـد ملك عليـه الجو فحرمه من حريته فوق أرضه فطوى جناحيه وأصبح يفكر الف مرة قبـل أن يضرب بجناحه فى سموات بلاده كما شاء الله له أن يفعل . ومع بدء المرحلة الثانية فى الأغنية يتغير الايقاع ويتغير نسق الجمل الغنائية وأطوالهـا ، ويتغير حرف الروى (مما يسمح بتغيير فى اللحن وابقائه حيا) وان كان نظام الروى يبقى كما كان للربط بين عناصر الأغنية :

سلامات يسعد صباحك   دى بلادنا خـد براحك
يا حمام افرد جناحك   تسلم ان شـاء الله

ثم تصـل الأغنيـة الى قلب الرمز : الرفاق من الشـهداء الذى لا يسمعون صيحة البشرى ولا يهرعون ليملأوا صدورهم من نسيم الوطن الذى طهرته دماؤهم الغاليـة من أنفاس المستعمر :

يا رفاقى الجـو خـالى   **وحمامنا فى العـلالى**
ياما كان الـدم غـالى   والطبيب اللـه

تعقد الرمز وعمقه النسبى فى هذه الأغنية التى تعد فى رأيى من افضل ما كتب صلاح جاهين — ومن افضل اغانى عصر نهضة الأغنية المعاصرة — لا يحرم الأغنية من الروعة فى جميع مستوياتها . ومع ذلك فمن حقنا أن نتساءل عن نسبة المستمعين الذين سيحلقون مع صلاح جاهين فى الأجواء التى أرادها للأغنية ؟ ولكن هل لذلك أهميـة حقا ؟ ان اختيار نغمة الحزن للحن كله — وهى القاسم المشترك بين كل درجات الرمز ابتداء من الحبيب المفارق الى الشهيد الذى ضحى بدمه الذكى (بل هى فى قلب كل العواطف

التى تجيش بها النفس المصرية) — هذه النغمة هى التى ربطت طبقات الأغنية وضمتها معا برباط وثيق . ويبـدو أن الملحن قـد قرر أن جمهور المستمعين — وهم الأولى بالرعاية — لن يصلوا الى قرار الرمز ، وانهم سيحلقون فى مستوى « فراق الحبيب » ، ولعل اختيار صـوت احـلام بما له من ارتباطات معينة فى المجتمع يتمشى مع هـذا الراى .

لقد استطاع ثلاثى اغنيـة « يا حمام البر » على الرغم من المدخل الفكرى التاريخى الذى بنيت عليه — أن يحقق لهـا قيمة فنية رائعة وان يصـل بها الى مستوى عال من « التغنى » على كل درجـة من درجات الرمز . فكلمات الأغنية مبنية على جمل غنائية متوازنة فى الايقاع والروى ، وعلى استخدامات ناجحة للتعبيرات الشائعة وترتيب لدرجة شيوعها فى المجتمع ، كما انهـا تفسح مكانا لكل من الصـوت واللحن لكى يؤدى كل منهما دورا أساسـيا فى خلق الجو المطلوب . وكانت النتيجة المدهشـة اغنية تستطيع كل طبقة من طبقات المستمعين أن تتجاوب معها ربما بذات القـدر .

ان كثيرا من الأغانى يحاول أن يقـدم ما يسميه المؤلفون « بالفكرة الجـديدة » أو « غير المطروقة » . ومهما كان المقصود بذلك فان هـذه مسألة ينبغى أن تؤخذ بحذر شـديد والا انقلب الأمر أحيانا الى نوع من المعادلات الرياضية كما نرى فى اغنية عايدة الشاعر من الحان جمال سلامة وكلمات صلاح جاهين (أيضا) :

الورد اللـى حوالينـا   والشمع اللى فى ايدينـا
معنـاه اننـا يا حبيبى   هنعيش فى تبـات ونبات

(ورد + شمع = زواج) . معادلة اقلقت التعبير الشعبى « هنعيش فى تبات ونبات » واضاعت فرصته . (ولكن من يلوم الفنان اذا كانت زفة العروس لا تساوى عنـده طرد الانجليز من مصر ؟) .

أو ينقلب أحيانا الى نوع من « الشطارة » الزائدة عن الحد ، أو حتى « الفوازير الفاترة » مثل اغنية عبد اللطيف التلبانى من كلمات محمد اسماعيل والحان مرسى الحريرى :

هـدية حمـاتى — فـداها حيـاتى — وترخص فـداها
هنـايا وروحى — وبلسـم جروحى — وحلـم رضـاها
هـدية حمـاتى — شريكة حيـاتى

***

لقد برهنت لنا الدراسة التى قمنـــا بها لدور الكلمة فى الأغنيـــة ، والنتائج التى توصلنا اليهـــا على اننا لا نستطيع أن نتناول مسألة معقدة كهـــذه فى مقال واحد محدود المساحة بالضرورة . ولذلك سنتوقف هنـــا بعـــد أن نؤكد على مسألتين هامتين :

الاولى :

أن الدور الذى تسهم به الكلمة فى خلق الكل وهو الأغنيـــة مبالغ فيه على حساب اللحن والصوت ، والا فكيف نفسر تأثير كثير من الأغانى فينا فى الوقت الذى قد لا يزيد فيه فهمنا لكلماتها فى بعض الأحيان عن الثلث ؟

لقـــد استمعت حديثا الى اغنية للمطربة الكويتية علية حسنى ذات لحن بسيط جـــدا عبارة عن مارش جنائزى على دقات الدفوف وحـــدها وصفقات بالكف بعد كل كوبليه (توحى باللطم على الأصداغ) ولم أتمكن من التقاط شىء من كلماتها سوى ما ظننت انه :

آه يا روح الروح مين يسلى الروح

واشهد اننى فى حياتى لم اتاثر باغنية على الاطلاق كما تاثرت بهذه الأغنيـــة .

الثانيـــة :

ان الطرق التى تسهم بها الكلمة فى الأغنيـــة مع ذلك كثيرة ومتنوعة، ولكن استعراض أحب الأغانى الى نفوس الجماهير يظهر أن اعظم هـــذه الطرق تأثيرا فى النفوس يقوم على **انواع من اســـتخدام التعبير الشائع فى ســـياق غير شائع .**

د. السعيد محمـــد بـــدوى

* الحلقة القادمة : الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت.

محمود دياب.. قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت

فريـــدة النقـــاش

.. « فانت تطلق حرية التعبير ، ثم تغـــلق وسائل النشر والاعلام فى وجه كل كلمـــة ليست تردادا للكلمات التى يؤمن بهـــا المسؤلون عن الثقافة والاعلام فتكون النتيجة انك تعيش فى النغم الواحد الذى يفرغ لكثرة ترديدم من محتواه ، ويسلم الحياة الثقافية الى حالة من الرتابة .. والمـــلل .. »

وجدت هذه القصاصة مكتوبا عليها تلك الكلمات واضحة كل الوضوح من بين مئات الاوراق المبعثرة فى مكتب للكاتب الراحـــل **محمـــود ديـــاب** .. وكان قد كتبها بضع مرات بطريقة مشوشة ثم أعاد كتابتها على ما يبدو بصورة مقروءة وقالت لى **هالة محمود دياب** انه كان اثر محادثات تليفونية عاصـــفة مع المخرج « **حسام الدين مصطفى** » يملأ قصاصات كهذه بعد ان يكيل عددا من الشتائم لهذا المخرج الذى لعب دورا بالغ السلبية فى حياته ابان مرضـــه حين تناول اعداده لبعض اعمال دستويفسكى فى التليفزيون والسينما بطريقة سوقية واهدر كل المعانى التى كان الكاتب يرمى اليهـــا .

وفى صحبة طويلة مع « **دستويفسكى** » عاش « **محمود دياب** » معزولا ووحيدا بطريقة قاسية فى سنواته الاخيرة فيما يشبه عـــزلة المتصوفين .. وكان مرضه العضوى ــ الذى رفض بارادة حديدية ان يشخصه له أحد قـــد اسلمه فى الايام الاخيرة الى نشدان ملح للموت فأضرب بوعى عن الطعام ــ كما تحكى ابنته .. حتى مات فى الثالثة والخمسين من عمره .. وازاء موته حدث بالضبط ما كان قـــد اسلمه للعزلة : **الاهمال الكامل بل والنسيان ذلك ان ما قاله دياب فى مسرحه وحياته كلها لم يكن مرغوبا فيه من قبل اهـــل الحل والربط فى حياتنا الثقافية** والعامة التى اسلموها للرتابة والخواء والملل .

قبل التدهور الشامل الاخير كان **محمود دياب** قد كتب عملين مسرحيين من جنسين مختلفين تمام الاختلاف « **تخللها اوبريت دنيا ابياتولا** » ــ أحدهما مسرحية كوميدية من فصل واحد هى « **اهل الكهف ٧٤** » المنشورة فى هـــذا

العدد ــ والثانية مأساة هى ((**ارض لا تنبت الزهور**)) والتى كان باستطاعتها أن تثير جدلا طويلا على مستويات عديدة فى الحياة وفى المسرح لو أنها لقيت تجسيدا لائقا وجمهورا واسعا .. وهى لم تلق لا هذا ولا ذاك ، **ذلك انمحمود مثله مثل كل مسرحى عظيم كان يرى فى المسرح عملية شاملة لاعادة الخلق الفنية لوجود الجماعة .. لاشواقها ورؤاها الكامنة والغامضة .. لتصورها للمستقبل . اعادة خلق يضع لبنتها مؤلف يدرك أن عالمه لا يكتمل ابدا بمجرد القراءة ، وانما يكتمل ويكتمل ويكتمل على مستويات عديدة حين يلتئم شمل اجتماعى واسع يعيد صنع ما خطه هو على الورق ، واعادة الصنع عملية يتعلم منها المؤلف قبل سواه .. وكم حلم هو بهذا التواصل الفذ مع الناس .. هذا التواصل الذى بذل جهودا مضنية معاكسة لطوفان التدهور العام لكى يخلقه ..** حين أخذ يجمع الاموال من هنا وهناك ، يدبــر ويقتصـــد ويكتب مسلسلات تليفزيونية ــ لم يكن راضيا عنها تماما ــ ليبنى على قطعة أرض يملكها فى الاسماعيلية ــ مسقط راسه ــ ((**مسرح الاصـــدقاء**)) كما أطـــلق عليه وحلم به . **كان يدرك منذ حرب ٧٣ بصورة غامضة ــ ازدادت وضـــوحا وعمقا فيما بعد ــ ان الوجود الطفيلى الاسود سوف يحدث آثارا تترية على الثقافة وخيل اليه ان مشروع نجاته هذا ممكن التحقيق .. وحين عجز عـــن تحقيقه لاسباب كثيرة جدا .. قام بعملية اعادة خلق بل واستشراف فـــذ للمصير المحتوم لهذا الوجود الطفيلى فقـــذف الينا فى قمة ازمتـــه بكرة لهب مشتعلة تحمل بذور انطفائها فيها .. وتقـــدم فى لفـــة تخلق المسرح خلقـــا ماساة السقوط فى جنبات عالم قبيح فى ((ارض لا تنبت الزهور)) .**

يقول المؤرخ والعالم المسرحى الفرنسى ((جان دوفينيو)) أن من سمات الاعمال الكبيرة أن تثير اسقاطات مختلفة فيما بينها ، وأن تستدعى تأويلات لا نهاية لها ..)) (*) .

وهـــكذا كان مسرح محمـــود ديـــاب كله . تلك الفضـــيلة التى اخذت تجد تكثيفا وتركيزا بالفن فى قلب أزمته وعقب اخفاقه فى بناء مسرحه الخاص الذى حاصرته لا فحسب عقبات البيروقراطية وانما أيضا انغماس الجمهور بصورة متزايدة فى طاحونة الانفتاح ومتطلباته وخاصة فى مدينتـــه التى كان احساسه بوجود الحدود الاسرئيلية قريبة منها للغاية يولد لديه تداعيـــات مأساوية ويخلق رؤية غارقة فى الكابوسية والتشاؤم .. وكثيرا ما قال لى فى

(*) جان دوفينيو ــ ترجمة : حافظ الجمالى
سوسيولوجيـــة المسرح .. ص ٢٧ .

محادثات تليفونية منقطعة « ان اليهود يبنـــون مســـتوطناتهم فى الاسماعيلية فكيف سيكون بوسعى أن اقيم مسرحى .. ؟ **كانت المعرفة المسبقة عن طريق الحدس واللمس تجعله قادرا على استشراف صورة الدمار الشامل المحدق .. والذى تبدى فى بناء عالمـــه كله بعد هذه المرحـــلة ضرورة ملحة فضـــلا عن المأساوية الكامنة فيه .**

عندما بدأت مباحثات الكيلو ١٠١ سنة ١٩٧٣ وكان منغمسا فى كتابة مسرحيته **((رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسالة الحرب والســـلام))** قال **((هـــا قد بـــدا البيع وسوف تستلم امريكا كل شىء عن قـــريب ..))** كان حدسه .. بالرغم من الروح التحريضية التى تشبعت بها تميرة ـــ ينطلق ويتأسس من الهزلى المفرط الى المأساوى الشامل وبين الطرفين نشأت هذه الامكانية الفنية للامساك بجماليـــات خاصة للدمار بـــدت اوضح ما يكون فى **((ارض لا تنبت الزهور))** كما سيتضح فيما بعـــد .

فهل كشف له المرض باترى عن خبايا ما يحمـــله الضمير الجمعى من اشواق وما يختزنه من أساطير وحواديت مطمورة حول العلاقة القديمة بـــين أطراف الصراع الآنى ـــ العرب والاسرائيليين .. فمن قتل من فى الحواديت الدينية .. ومن اعتدى على تراث الآخر .. ومن تلقى الرسالة .. ومن ومن .. لكنه قبل ذلك كله كان ينطلق واقعيا من نقطة صغيرة جدا وملموسة للغاية هى ثغرة الدفرسوار ثم مباحثات الكيلو ١٠١ وأخذ يستشرف عبرهما صورة الدمار الشامل ..

سوف يكون بوسعنا ـــ لو أحسنا اكتشاف هذه العلاقة المعقدة بـــين الواقع كما رآه وكما أعاد تركيبه فى حالة صـــدام ـــ أن نجيب على ســـؤال جوهرى بالنسبة لعالمه **كيف دخل محمود ديـــاب بطريقته الخاصة ، بجنونه الروحى الى صلب النسيج الحى للتجربة العامة بمحركاتها وسماتها الرئيسية وقواها التى تستعصى على التجريد للمتامل العادى وفعل ذلك وهو فى قمـــة ازمته ؟** واستطاع ـــ وهو فى قلب الازمة ـــ أن يستبعد التجـــار والسماسرة والمرتشين الذين امتلأت بهم **((بـــاب الفتوح))** .. ليخلص بصورة عبقرية جوهر اللعبة العامة التى أدارت بها الطبقة الحاكمة دولاب حركتهـــا كله فى اتجاه أمريكا واسرائيل أى : التضليل .. فيقدم لنا فنانا وجاسوسا حرفتـــه القماش والاصباغ وتضليل الملوك والملكات . وكان هو نفسه موغلا فى الحلم بطريقة عضوية بحتة .. كان موغلا فى الانفصـــال .. وهناك من هذا الانفصـــال ادرك عملية التزوير الشاملة .. هنا وهناك .. هناك حلم قومى كاذب ..

وهنا سلام كاذب .. هناك صورة محكمة للحلم .. وهنا صورة محكمة للسلام .. وفى الحالتين كان « بن الحكم » المصور يلعب ذات اللعبة ..

ادرك ايضا مسالة الاستعصاء الكلى للسلام ، واستحالة استقراره ، **وبوسعنا ان نقول بثقة انه استشرف فى اخر عام ٧٩ وبصورة ثاقبة ما حدث بعد ذلك فى لبنان ..** كانت صورة الارتطام التى خلقتها حالته الروحية تجد تداعياتها المتسقة للغاية فى هذا العالم الوحشى القبيح القائم على استقرار مصطنع وعلى اللعب فى الاساس ..

لم يكن فى « **ارض لا تنبت الزهور** » يقوم فحسب بخلق واقع آخر .. وهميا بديلا عن قبح وفوضى الواقع الفعلى .

طالما وقف **دياب** على شرفته وبصق على الشارع وهو يسأل الناس الستم جبناء .. كيف تتحملون كل هذا . ؟ »

ملأته الرؤى والتمزقات .. واستحضر الاشواق المتناثرة واطراف الفوضى العميقة .. ليكون الدمار الذاتى الذى الحقه بنفسه موازيا تماما لانتحار « الزباء » التى كان بوسعه وببساطة أن يخط لها مصيرا آخر .

وسوف يكون مفيدا أن نسعى فى مناقشتنا لهذه المأساة للاجابة على سؤال مركزى .. مركزى لا دراميا فحسب وانما قوميا ووطنيا .. بل وانسانيا كذلك ..

هذا السؤال هو : هل كان اختياره لمصير « الزباء » مجرد التزام حرفى بوقائع الاسطورة العربية كما تناقلها الرواة ؟ ان اجابتنا سوف تقول الكثير لو تأملنا هذه المقتطفات من مذكراته المشوشة — وقد عجزت حتى الآن عن استخلاص أشياء محددة ومتكاملة منها ولابد من اخضاعها لعمل علمى دءوب ومتصل حتى نفك رموزها ونقرأها قراءة صحيحة .

يكتب دياب :

« ان الله يكره بائعى اوطانهم لانهم يبيعون الله .. »

ثم يتبعها فى الصفحة ذاتها .. « **لن نكون قادرين على تغيير وجه الحياة من حولنا الا اذا بدانا بتغيير انفسنا .. انى اكره الانسان الذى يقول نعم وهو بقلبه يقول لا ..** »

ثم يخط فى الورقة ذاتها « **تساؤلات لا تكاد تظهر حتى تموت ..** »

كان ايضا يدرك فى قمة ازمته تلك الحاجة الملحة الى التغيير .. الحاجة الى الفعالية فهو واحد من مسرحيين قلائل عرفوا بصورة حاسمة كيف ان ان المجتمع يضع فيما يمثله المندوبين عنه على خشبة المسرح ــ صورته للمستقبل .. يضع اشواقه ، يضع بعض قدرات المارد الذى يختزنه فى داخله ويسعى للخروج لاجراء التغيير ، وحين يخيل للمؤلف انه قد امسك بخيط ما للتطابق بين المجتمع الذى ينقده او يعيشه وبين مسرحه ، وحين يظن انه قد امسك بكل اطراف هذه اللعبة فانها سرعان ما تتجاوزه فى دوامة الحياة الفنية التى تتخلق على المسرح .. ولعل نموذج « جالاتيا » تمثال المراة التى سعى الفنان اليونانى الى انسنته وانطاقه يكون نموذجا دالا للغاية هنا .. فهى تخرج الى الحياة تحب وتحلم وتعيش حياتها الخاصة وتكشف للفنان عن أشواق ورؤى لم يكن قد كشف عنها لنفسه من قبل .. وهذا هو ما يحدث لدى **محمود دياب** .. حين تتكشف التماثيل عن باشوات وكبار ملاك فى « **اهل الكهف** » وحين يمتزج الواقع بالاسطورة وحواديت الرواه بالحياة المعاشة فى « **ارض لا تنبت الزهور** » حيث تتجلى القدرة على النبوءة .. ويصبح الوجود الصهيونى القبيح حالا ومهيمنا . تنتهى أهل الكهف بأن تضعنا على حافة الصدام من جديد .. الصدام الذى لم نكن نعرف شيئا عن تصاعده ومصيره فى تميرة : ولكننا عرفنا بشكل جيد أطرافه .. الفلاحون الذين قدموا ابنهم شهيدا فى الحرب فى الوقت الذى تسلط فيه المالك الكبير بعقد مزور لكى يستولى على أرضه فحملوا فؤوسهم للدفاع عنها .. كان الصدام فى **تميره** يفتح آفاقا جديدة تمثلها ودعا اليها فى « **باب الفتوح** » حتى ليبدو خروج التماثيل الى الحياة خروجا مقرونا بالموت .. الموت الفعلى الذى كانت قد بلغته التماثيل بجمودها ، والموت المحدق الذى يدعو اليه الشاب الجاد الذى أخذ يقود الناس لحصار التماثيل واعادتها الى مكانها وهو يشرح لهم ما تمثله من تهديد للحياة . حين طلبت الى الصديق محمود دياب باسم مكتب الكتاب والفنانين فى حزب التجمع أن يوافق على انتاج مسرحية « **اهل الكهف** » .. قال لى الا ترين أنها تنتمى الى تاريخ الأدب .. افضل أن اكتب لكم شيئا جديدا .. وكان قد كتب أهل الكهف بتكليف من جمعية مسرحية صغيرة شاركت معه ومع عدد من المسرحيين فى تأسيسها هى « المركز المصرى للدراسات والتجارب المسرحية » . واصدرت اجهزة الامن قرارا بحلها بعد أحداث يناير ١٩٧٧ .. وكان حلها هذا من بين الاسباب التى آلمته الما عظيما .

كان يعنى بتاريخ الادب أن ما تنبأ به فى « **اهل الكهف** » على المستوى الواقعى أصبح حقيقة سافرة .. وان عنصر الكوميديا فى عمله القصير هذا سوف يصبح باليا .. ويفقد مع شروط الواقع الجديد قدرته ، خاصة بعد أن استولت الثورة المضادة على مواقع قيادية واخذت تدفع بمصر فى اتجاه اسرائيل والامبريالية الامريكية من جهة وفى اتجاه الملكية الخاصة والنشاط الطفيلى من جهة أخرى .

وحين سأله الناقد ((**نبيل فرج**)) عن العلاقة بين مسرحيته ومسرحية توفيق الحكيم المسماة ((**باهل الكهف**)) أيضا قال ((ناقش توفيق الحكيم فى مسرحيته قضية فكرية مجردة تتعلق بالزمن والخلود وما شابه ذلك ، أما مسرحيتى فتناقش قضية أخرى تتعلق فى المفهوم النهائى للمسرحية ـ بامكانية هدم السد العالى فى بلادنا بسبب تغير المهندس المسئول ، أو تغير الافكار عن المهندس نفسه . ببساطة لا علاقة لمسرحيتى بمرحية توفيق الحكيم الا فيما يتعلق بالاسم ، ولذلك فقد أسميت مسرحيتى ((اهل الكهف ٧٤)) . **كان محمود دياب وهو يصف ((اهل الكهف ٧٤)) بانها تنتمى الى تاريخ الادب سنة ٧٧ يظن أن التوتر الاجتماعى ـ الاقتصادى ـ السياسى المتشابك الذى عبرت عنه بطريقة مركزة قد وجد حلا نهائيا فى انتصار الثورة المضادة .. ولكن سرعان ما قدم له الحاضر براهين جديدة تؤكد ان الصراع لم يتوقف ، وان التوتر قد ازداد على العكس ـ حدة وبروزا ، وان ((إهل الكهف ٧٤)) سوف تظل عملا مضارعا بقوة ، وقد تنشأ أسئلة مشابهة لسؤاله حول انتمائها للتاريخ فقط حين تنتصر قوى الثورة ..** وحينئذ سوف يكون على المخرج الذى يتناولها أن يبحث فيها عن مناطق جديدة تماما لن يكون بوسع أحد الكشف عنها مسبقا .. تماما كما هو حالنا مع النصوص المسرحية التى تنتمى لزمان غير زماننا .. تطور ((أهل الكهف ٧٤)) الفكرة ـ الواقعة التى لاحت لنا كحالة فردية فى ((**تميره**)) حين ظهر الحاج ((**دسوقى**)) ليقدم ورقته المزورة .. ففى ((أهل الكهف ٧٤)) يظهر الكثيرون **ففى صلب عالم محمود دياب ثمة ظهور مفاجىء ، لعبة قاسية تنزل علينا .. من الزوبعة .. الى باب الفتوح الى تميرة الى اهل الكهف .. وهى سمة بارزة فى صميم بناء عالمه كله .**

***

نحن فى قصر لاحد الباشوات القدامى تحول الى مخزن للتحف والتماثيل يقف عليه حارس يحفظ التعليمات جيدا ، ويشرف على تنفيذ قرار حكومى يقضى باصلاح الكهرباء فى كل مخازن التماثيل فى المدينة .. وفجأة تدب الحياة فى تماثيل مخزنه ويستقيظ الباشوات القدامى يبحثون عن أملاكهم وثرواتهم ويتجمع الناس فيخرج من بينهم قائد يرشدهم فى الوقت الذى يدافع نبيه رجل أطلق عليه المؤلف اسم كاف كاف ليساعد التماثيل على اجتياز اللحظة الصعبة فى الخروج الى الحياة .

تتم حالة الكشف والمواجهة عن قدرة على استشراف التمزقات التى تجرى فى الحياة الاجتماعية وتنفعل فيها فعلها بل وتجردها وهى تستقطر الكوميديا من المواقف الصغيرة والتفجرات الكبيرة .

فحين كتب **دياب** هذه المسرحية القصيرة لم يكن الطوفان الرجعى قد اتضح بسفور ، وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادى مازالت تحبو فى

حين امتصت حرب اكتوبر شبه الظافرة الكثير من عوامل الحدة والتوتر فى المزاج الجماهيرى فاستكانت الاشـــكال الملموســـة لعـــام أو بعض عام بعـــد الحـــرب .

ينتقى المؤلف علاقة تقليدية طالما نشأت حولها الكوميديا فى عصرها الذهبى هى علاقة الخـــادم بالسيد ليبثها بدرجة عالية من التركيز عناصر توتر جديدة تكشف وتتنبأ بالصراع الضارى بين الطبقات الذى كان محتدما وتمركز حول الجهود المضنية للعالم القديم والتماثيل ، لكى يستعيد القيادة ، ذلك العالم القديم الذى ظن حسان الموظف الطيب انه قـــد ولى الى الابـــد .. ويتضح لنا انها مجرد اغفاءه لقوى الاقطـــاع والراسماليـــة الى حين .. اغفاءه طالت لكنها لم تبلغ حـــد الموت ، بل ان موتها كان مشكوكا فيه فهى تطارد حسان ككابوس حتى قبل ان تصحو لكن احدهما لا يعرف لغة الآخر فاللغة التى سادت فى زمان النوم اختلفت تماما وهكذا يستخرج الكاتب من الصورة الواقعية للغاية التى تخلقت من الموقف الذى القى بشخصياته فيـــه قدرات كوميدية عالية .. حيث يخلق الطرفان النقيضان حالة صدام (حتى فى الكلمات) . من حس ثاقب بالمفارقة لدى تجابهها ، ثم اختيار شخصيات من الناس العاديين لتتركز فيهم سمات ومعالم المنـــاوءة ـــ حتى بخرافاتهم وعاداتهم البالية :

يصرخ حســـان :

« ولا هـــا تعـــدوا البـــاب ده الاعلى جثتى .. » **فهو يعـــرف بخبرة الحياة .. بالحدس وبالعمل الملموس ان هؤلاء الذين استيقظوا فجأة يبشرون بالخراب اى بالكارثة الاجتماعية المحدقة وهى التى كانت مازالت تعتمل بشكل غامض فى ضمير المجتمع .. حيث يستيقظ من السبات الطويل خصم التقدم الانسانى، خصم النهوض البشرى، خصم المساواة والملكية العامة ليشهر السلاح فى وجههما جميعا . ويبدا الاقتتال .. ان هذا الخصم الذى يمسح عن جسده وعينيه آثار نعاس عشرين عاما يجد نفسه فى مواجهة واقع جديد .. حيث الخادم ـــ الذى كان تابعا فى الماضى ـــ خصم ونـــد فى الحاضر ..**

اراد المؤلف ان يقيم كرنفالا نسخر فيه معا مما اوشك أن يحل بنـــا .. مما كان قابلا للسخرية حيث يبرز أمامنا فى حالة فعل أحمق .. نضحك منـــه أو نزيحه جانبا فى مشهد كوميدى من نوع خاص حيث الطبقة التى تســـترد السيادة مازالت مغمضة العينين تهرش رأسها وتنفض التـــراب .. وهى تتسلى وتطلق لنزاعاتها الصغيرة العنان .. ذلك أن زمان اخفاقهـــا النهائى لم يكن قـــد حل .. ولم يكن احكام الدائرة عليها فى ذلك الحين واردا .

وحين تستفيق تماما .. حين تتجلى وهى تحمل بـذرة الدمار الذاتى فى داخلها ينتقل بها الكاتب الى ارض المأساة .. حيث المصير المحتوم .. والدمار المحتوم حيث الدائرة المغلقة .. والى هناك .. الى تلك الارض التى تشى بكل شروط المأساوى **« ارض لا تنبت الزهور »** ينتقل **« محمود دياب »** الى المأساة الحافلة بكثافة الشعرى والتى ادرك بذكائه الثاقب انها سوف تظل مقروءة لزمن طويل قبل أن تجد مسرحا وجمهورا .. وبنفس المقـدرة العالية على الاستشراف راى الخرابة المقفرة التى ينجرف اليها التيـار العاتى للسلطة الملكية حيث يسعى الدمار بقوة فى الواقـع ويزحف بنفس القوة على روحه فيستسلم لحالة عالية من الحساسية المقطرة ليستخلص ما فى احشاء هذا الواقع القبيح من قبح .. ويكتب ما يشـبه الوصـية .. قبل أن يغيب عنا طويلا فى المرض .. ثم يغيب نهائيا فى الموت .

الانهيـار الأخـير

« ارض لا تنبت الزهور » واحدة من المسرحيات العربية القليـلة الكبيرة ، وطالما بحث النقاد ومؤرخوا المسرح عن الملامح الاصلية « لمأساة عربية » ولم يتوصلوا الى الكثير بعد قراءة عميقـة فى طقوس الشيعة فى كربلاء فى ذكرى استشهاد الحسين بن على .. ثم قدم **الفريـد فـرج** فى **« الزيـر سـالم »** اجابة محكمة ، وتلك هى الاجابة الثانية .. وبينهمـا تقف ثنائية **عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثائرا» ، «الحسين شهيدا»** .

ثمة محاولات سردية كثيرة استخدمت ما فى التاريخ من وقائع كبرى واستعادت شخصياته ولكنها فشلت فى أن تثير هذا الصخب فى الحيـاة الاجتماعية ــ الثقافية أو أن تضع فى تاريخ المسرح العربى علامة ما ، وهى مسرحيات كثيرة للغاية .. مملة لم تجد اى عقبة فى ظل القهر العام بل شقت طريقها الى المسرح بيسر فائق واستندت الى معرفة بعضهم بأصول الحرفة دون النظرية الشاملة او الاستيعاب المكثف لمعنى المأساة ودورها والكيفية التى تصبح عبرها معاصرة .

يقـول **جـورج لوكاش** :

«وحقيقة أن الصراع الشخصى الملموس الذى يعالج فى هذا المسرحيات ليس له أى بعد تاريخى واسع ، أى أنه لا يقرر على نحو مباشر مصير الامم والطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقة بأى شكل . والشىء المهـم فى هـذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعى الداخلى للصدام يجعل منه حـدثا حاسما ، تاريخيا واجتماعيا ، وان ابطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم **ذلك المزيـج من العاطفـة الفـردية ، والجـوهر الاجتمـاعى** الـذى يميز الافراد التاريخيين العالميين . ان غياب عنصرى الحياة الدراميين هذين معا هو الذى يجعل معظم المسرحيات البرجوازية ولسوء الطالع ، معظـم

المسرحيات البروليتارية تافهة ومملة ولا تثير الاهتمام بدرجة كبيرة ..» *

نحن بصدد عالم يتبلور انهياره الوشيك فى شخصية مركزية هى زينب الزباء ملكة تدمر .. فهى تعد لعرسها مع جنيمة الابرص ملك الحيرة الذى قتل اباها .. واستدرجته بالالاعيب الى قصرها لتقتله . تنجح « الزباء » فى الثأر لابيها بقتل قاتله وحين تفرغ من مهمة الانتقام تفتح الباب واسعا لاعداء تدمر بمثلهم الوزير « قصير بن سعيد » الذى ينتهى به الامر الى فتح أبوابها لجيوش الحيرة وملكها للانتقام من تدمر ومن الزباء ملكتها .

عالم تدمر متآكل خاو قبيح وعقيم .. الزباء عاجزة عن الحب .. تشحذ روحها لاتقان طقوس القتل الدموى لا الحرب التحريرية ، والفارق هنا جوهرى ودقيق انه الزباء التى تنفرد وحدها بالتقرير لا تستمع الى قائد جيشها لا نصيحة ولا مشورة وتدير عجلة انتقامها لابيها كأنها لعبة بل أنها تفرط فى استخدام هذا التعبير .. اللعب والالاعيب . والتآكل قائم فى العالمين المتصارعين حتى الموت حيث يستعصى الانسجام .

« ان اتجاه الخلق الخيالى يميل الى الواقع من اجل اكتشاف مناطق جديدة من التجربة .. » ** .

تلك المنطقة التى يكتشفها دياب هى أفول العالمين وهو يقودنا عبر ذرى هذا الافول ودونما تعرجات الى الخلاصة الاساسيه لمسرحيته التى قام الحدث المركزى فيها على خطيئة أصلية فاستعصى السلام واستعصى التناغم وحلت الخديعة والالاعيب محل التحرير والتحرر .. فعلى الجبهتين المتعاديتين موت وخراب ودمار وعزلة كاملة عن الناس يقول جنيمة للزباء وهو ينتظر طقوس قتله :

« أنا وأنت نقف على ارض واحدة هى أرض بلا أخلاق .. » ***

فشعب تدمر بائس ضيقت عليه نزوات الملكة الخناق فى سبيل ثأر أبيها دون مشورته ، وشعب الحيرة هو جماعة من التجار وعليه القوم الذين يتآمرون حتى يفتحوا تدمر لتجارتهم .. أما هذا القطاع الغالب والبائس من الناس فلا يدخل فى حساب أحد . نحن لا نجد هنا أو هناك جماهير تهب لمساندة الملكة أو حمايتها من اعدائها وأعداء تدمر .. ان الجماهير التى توافدت مجتمعة الى أبواب القصر القديم لمساندة حسان فى « **أهل الكهف** » أو تلك التى حملت فى قلبها وعقلها كتاب أسامة بن

---

* جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ص ١٤١ ترجمة الدكتور صالح جواد العظم بغداد ٧٦

** دومينيو — المصدر السابق ص ٦٩

*** مسرحية أرض لا تنبت الزهور — محمود دياب — مجلة المسرح العدد الثالث نوفمبر ٧٩ ، ص ٩٨ .

يعقوب دليلا للثورة فى ((بـــاب الفتـــوح)) تغيب تماما عن هـــذا الصراع الملوكى الذى يستمد قدريته من شمولية الصورة المعروضة لمصير الطبقات المنهـــارة على الجانبين (مصر واسرائيل ــ الحكام العـــرب واسرائيل ــ الحكام العرب والامبريالية العالمية .. الخ) انه الغياب المحسوب الـــذى يفتح الباب للمأساوى ويغلقه على الملحمى ــ البطولى لان الافول العام ، الافول الذى لا مفر منه هو عملية تاريخية دفعتها مخيلة الكاتب الى نهايتهـــا القصوى فولدت المأساة .. انه الغياب الذى يجعل تسلط النزوات والرؤى ... والجنوح المجنون للعب والمغامرة لدى الزباء المنتقمة جزءا لا يتجزأ من الشروط الاجتماعية لسقوطها .. فالزباء وحيدة برضاها .. باختيارها .. معزولة فى الانتقام .. وقد انتصرت مؤقتا ولكنه انتصـــار جزئى مشروط باستكمال لعبتها فى فتح الباب على مصراعيه للاعداء .. معزولة فى الخيال الاسود الذى أججه موت ابيهـــا غيلة .

لم يكن مقتل جذيمة عملا جميلا ولم يلبسه الكاتب صورة العدل الالهى .. بل يكتسب العنف الدموى الطقوسى فى تنفيذه معنى اشـــمل كثيرا من الانتقام العادل لقتل سابق خسيس .. انه قرين الانتحار والتردى ، قرين التآمر والفوضى الروحية والقبح والثعابين التى يمتلىء بها العمل وتمتد دلالتها لتستشرف التدهور العام على نحو فريد .

القبح هنا وهناك .. النصر الجزئى هنا يسلم للخديعة ثمرتـــه .. والتجار هناك يحكمون العالم باسم الوطن .

يقول ((عمرو بن عدى)) ملك الحيرة وابن أخت جذيمة الذى قتلته الزباء ــ يقول لكبير الحـــراس :

((أعرف من لقنك هذه الكلمات مثلما أعرف من جميع هؤلاء الناس . لقد ورثنا ملكا تأكل الفئران قوائمه وما أكثر ما فيه من فئران اذهب يا كبـــير الحراس فأنا لا أشك فى أمانتك واخلاصك لمن تعمل لحسابه وتخضع لاوامره وهو ليس أنـــا ..))

هنا وهناك تركة قبيحة .. مكائد القصور وجشع التجار باسم الثأر للملك القتيل وباسم صيانة المـــلك .

فتش تحت التـــاج

وهناك .. فى ((تدمـــر)) حيث كان قد تم نصر صغير ثمة حالة من الكلال العام .. حالة من الخواء .. رهط من الرجال الجوف العاجزين .

يقول نبهان العجوز وزير الزباء :

« .. انك تفتش تحت التاج عن انسان فلا تجد سوى ملك . اما انت اذا فتشت تحت ثياب وزير الملك ــ فلن تجد شيئا على الاطلاق (ويزيح طرف عباءته مفتشا عن نفسه) لا شيء .. لقد سرق نبهان .. (ويضحك ضحكة صغيرة قينهيها بتنهيدة) .. لقد عاش نبهان طويلا .. هذه هي الخلاصة .. » .

انها شيخوخة طبقة .. شيخوخة حكم باكمله انتهت الى الابد امكانية التحول من داخلها او داخله .. كان ذلك زمنا سعيدا انفض حين حلم اسامة بن يعقوب بامكانية التحول من داخلها في « باب الفتوح ».. كانت الطبقة مازالت في شبابها .. وفتوتها تصنع انتصارات كبيرة .. حقا كان العطن قد دب اليها بفعل التجار والشرطة واللفة القديمة الزائفة ولكنه لم يكن قد استشرى الى حد النهاية القصوى .. الى حد المأساة .

انتقمت الزباء .. واستسلمت لعزلة صنعتها بوعي .. انساقت الى قدر لا مفر منه بعيون مفتوحة .. ولكن القدر هنا من صنعها هي الزباء :

« انني اعيش كما يتحتم على ان أعيش اصنع السراديب تحت الارض مهياة لهروبي ــ ابني الدهاليز السرية افتش عن اقوى انواع السموم .. واقيم الاجراس للانذار افعل كل ما يجب ان يفعله ملك مذعور .. هذه هي حياتي التي بات على أن احياها يا زبيبة » * .

كان هذا حد ما وصل اليه حالها بعد أن فتحت ابواب الملكة بأمر مفرد منها لقصير بن سعيد وزير أعدائها ، وأرسلته مبعوثا يتحدث باسمها لدى سابور ملك الفرس .. وانعزلت عن قائد جيشها .

ويجتمع هذا القائد « زبداي » الذي لا يملك حلا ولا ربطا بل يكتفي باطاعة الملكة .

زبداي : المؤلم يا مولاتي .. اننا نصر على ان نجعل من الذئب خفيرا على حظيرة دجاجنا ** .

الزباء : لقد اردت بهذه الرحلة امتحانا اخيرا لصدقه وامانته في خدمتنا .. وانا لا اراه ذئبا . بل على العكس اراه جديرا بثقتنا ..

زبداي : والى اى حد بلغت جدارته بثقة مولاتي ؟

الزباء : الى الحد الذي يؤهله لان يتولى امورا في مملكتي ..

---

* المصدر السابق ص ٩١

** المصدر السابق ص ٩٤

علينا ان نلاحظ هذا الانفراد المطلق من قبل الملكة بتقرير شؤون المملكة التى تدعوها « مملكتى » وليس « مملكتنا » أو « تدمـــر » .

ثم نأتى الى الانفجار الاخير « لزبداى » قائد الجيش العاجز بـــدوره عن الفعل .. الذى يرفض كل سياسـات الملكة ونزواتها لكنه يعشقها ويطيع كل أوامرهـــا .

زبـــداى : (وقد أطلق العنان لحنقه المكتوم فلمـــاذا نغلق ابــواب مدينتا ، ونضيق الرزق على الناس . ولم لا نفتح الابواب على اتساعها ، ونكف عن كل ما هو حرص واحتياط .. ؟ ان عقلى ليعجـــز عن ملاحقـــة ما يجرى فى قصر مولاتى الملكة وفهم رموزه .. فأنا انسان عادى .. ولـــم أجرب أن أكون ملكا .. ولذلك فاننى لا افهمك .. ان تشـــبثك بقصير هذا لا يقل شذوذا واثارة للدهشة عن الدمار الذى تفرضينه على نفسك بتلك الصور المقيته (ويشير الى صورتى عمرو بن عدى) ان هذه الصور لتشعل فى نفسى ما يشعله قصير فيها من رغبة فى القتل .. اية متعـــة تجدينهـــا فى حصار عدوك لك فى صميم بيتك ؟ .. صدقينى يا مليكتى انا لا افهم .. أريد أن افهم .. أيها الوزير العجوز .. لقد عشت فى هذا القصر ضعف عمرى فعلمنى أن أفهم ما يجرى فيه .. » .

لقد فتحت الزبـــاء أبواب تدمر لا فحسب لوزير عدوها بل انهـــا احاطت نفسها بصور هذا العدو **والصور هنا هى معادل فذ لمجمـــل ثقـــافة وفنون الاعداء التى اجتاحت بلادنا فى السنوات الاخيرة واستشرف « دياب » فى هذا الملخص الدقيق مدى هيمنتها ونفاذ فعاليتها فى الوجدان العام .**

انه زمن الاجتياح بالتراضى .. اجتياح لعالم جعله العقم خاليا باردا وقاتما .. جعله العقم مؤهلا للموت الحتمى « للملكة » **ذلك أن حتمية مـــوت « الزباء » هنا ليست حتمية اسطورية مستمدة مما تناقله الرواه العـــرب عنها فحسب ، ولكنها حتمية بحكم الموت الكامن فى العالم الفوقى العـــالم الملوكى الذى ينخر السوس فى اعمق اعماقه ..** حيث يفعل الاعداء فعلهـــم ويلعبون لعبتهم فهى حين تفتح الباب للاعداء والطامعين تصنع قدرا موازيا للقدر الاسطورى ، قدرا تتردد اصداءه بقوة فى الواقع السياسى — الاجتماعى للمرحلة التى يستمد مقومات فعلية عميقـــة من مدهـــا عبر الخيـــال — الى نهايتها .. ذلك الخيال الذى كان قد بدأ رحلته بتصوير الزبـــاء الخارقـــة الجمال ذات المزاج الملول .. تنغمس فى اللعب حتى تقتل السأم .. وينقلب لعبها الى واقع مـــر تضع حدوده فى منتصف اللعبة حين تعد السم فى خاتمها وهى تتنبأ بحدس خاص — يعطيـــه الكاتب شحنة خاصة للمرأة الانثى — فيها تتنبأ بموتها اذ تمشى الى حتفها بوعى .. فهى تفعل تماما مثلمـــا يفعل خالقها — ديـــاب تنفصل كلية عن الحاضر لتقول لنا من هذا البعد المأساوى

فى شخصيتها شيئا جوهريا للغاية عنه .. ذلك الشىء هو حتفه .. اى حتفها .

فقدان البراءة

تقطع الزباء الطريق من الحاضر الى المستقبل وقد تسربلت بقوة عاتية .. قوة للفراغ والجدب اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، لقد فقدت هذه الملكة العذراء — ويا للمفارقة — براءتها الى الابد .. فقدتها فى تفردها العاصف وفى وحدتها وخواء قلبها وعجزها عن التحول تقرل لقائد جيشها العاشق المسكين .

الزباء : .. انت مسكين يا زبداى ، تعلقت بصبية حلوة ، واحبتك الصبية الحلوة ولكنها تركتك وتلاشت كما تتلاشى سحابة ، ولا أعلم أين ذهبت تلك التى ارتجف قلبها على الجواد .. » .

كان ذلك زمانا بعيدا .. هو زمان القدرة على العطاء ، القدرة على قهر الافول .. على جعل السحابة تصبح مطرا يروى الخرابة ..

ان السحابة تتلاشى حتى دونما اشارة الى امكانية المطر .. دونما اشارة الى استعادة الحب الى استعادة الانسجام او التناغم .. لا فى روحها فحسب بل وفى عالمها كله .. انه ينقل المسألة الى مستوى العواطف الفردية العميقة تلك التى تحدث عنها لوكاش وهى ترتطم بصورة عبقرية بالجوهر الاجتماعى لعقم الطبقة وفشل اختياراتها .. سوف نتأمل هذا المقطع الطويل الذى يحمل أكثر من دلالة ويمكن تأويله أكثر من تأويل ويستمد قدرته الهائلة على التأثير من كل هذه الدلالات والتأويلات :

بعد أن ينفجر رفض زبداى ضد استخدام الملكة لوزير الاعداء تدعوه الزباء اليها .

الزباء : (منادية) **زبداى**

(زبداى يتوقف)

الزباء : عد الى ..

(زبداى يعود الى الملكة ويقف أمامها صامتا)

الزباء : (فى رقة) **ما الذى جعلك تصرخ اليوم ؟**

زبداى : استميحك عفوا عما كان ..

الزباء : هل اردت ان تعاقبنى ؟

زبداى : استغفر الله مولاتى ، ما خطر بخلدى شىء من هذا .

---

* المصدر السابق ص ٩٢

الزبـــاء : ولكنـــك اخفتني

زبـــداى : افلت لساني وخرجت عواطفي عن طوع ارادتي .

الزبـــاء : ما اشـــد جموح عواطفك (سكته ثم من الم) نحن تعسـاء يا زبـــداى . انت وانـــا تعيســـان . وانا ابعد منك تعاسة . فانـــا اسبح في مستنقع . ولم اعد احس بجسدى الغارق في الطين . هل يضـــايقك ان تسمع شكوى الملـــكة . ؟

زبـــداى : (وقد بهر بلهجة الملكة) احب ان اكون الصديق لمـــولاتي الملكـــة .

الزبـــاء : كن صديقي اذن ولا تتخلى عنى ..

زبـــداى : انـــا .. اتـــخلى ؟

الزبـــاء : لا تثر على حبـــك لى .. فثورتك اليوم كان فيها سخط على هـــذا الحـــب .

زبـــداى : هو حب يطلب المستحيل يا مولاتي ..

الزبـــاء : ولكنني بحـــاجة اليـــه .

زبـــداى : انه شقاء لى يا مليكتي .

الزبـــاء : ساعدني به قبل ان يموت .. انتشلني من المستنقع .

زبـــداى : ليتني استطيع .. دليني كيف ؟

الزبـــاء : عاملني كامراة .

زبـــداى : كيف ؟ .. كيف ؟

(الزباء تلقى برسالة سابور بغير مبالاة وتنهض واقفة بحركة هادئة . وتخلع التـــاج عن رأسها فتريحه على كرســـيها .. ثم هى تنشر شعرها في نعومة انثى .. وزبداى يتأملها كالحلم) .

الزبـــاء : (وهى تعبث بخصلة من شعرها) انا احب شعرى .. مـــا رأيـــك فيـــه يا زبـــداى .

زبـــداى : (مسحورا) ساحرا يا مولاتي .. ساحر يـــا مولاتي .

الزبـــاء : كم قصيدة شعر كتبت عن شعر الزبـــاء كما تتصور ؟ ..

زبـــداى : الكثـــير ..

الزبـــاء : عنـــدما اعود الى نفسى ساخصص رجلا ليجمع كل ما كتب عن شعرى من قصائد . اتحب ان تلمسه يا زبداى (وتمد اليه خصلة منـــه ليلمسها) .

(زبداى لم يعد يحتمل فهو ينهار على ركبتيه عند قدميها ويمسك براحتيها يقبلهما ويمرغ وجهه فيهما واليدان مستسلمتان له) .

زبـــداى : (وهو يقبل راحتى الزبـــاء) **احبك يا مليكتى .. احبك .. احبينى .. احبينى** (الزبـــاء ساهمة كأنمـــا تنتظر رسالة ما من جسدها . ولكنها لا تتلق شيئا . فتسحب يديهـــا من يـــدى زبداى برفق ولكن بشعور بالتعاسة واليأس) .

الزبـــاء : لا شىء .. لا شىء .. لا اشعر بشىء .. جســـدى يرفض حلاوة شفتيك كنت اعلم ان هذا الشعر الساحر ليس على جسد امـــراة . ولكنى اردت أن أجـــر بـه معك . لنفتش سويا عن امرتك القديمة ولنصـــنع فرحـــة لنـــا كلينـــا . فرحة المراة لم تعد من نصيبى . فى جسدى شيطان يأباها على .. الفشل نصيبى .. فانا مخلوقة فاشلة ملكة فاشـــلة اتعست شعبها .. وامراة فاشلة اتعست نفسها واتعست الرجل الذى يحبها .. *

يتواكب عجزها عن اعطاء الحب وتلقيه مع عجزها عن اسعاد شعبها مع فتح الباب للاعداء .. ان زمان الانسجام القديم .. زمان رعشة القلب على الجواد قد ولى الى الابد ولا يمكن استعادته .. فقد بدأ التحلل ولابـــد أن تنقضى دورته قبل ان تكون زبيبة اختها قادرة على أن تزرع الارض وردا ومحبة .. كانت البراءة فاعلة وحاضرة قبل الخطيئة الاصـــلية .. القتـــل غيلة .. كان الانسجام والتناغم والسلام ممكنا قبل أن يمتلأ العـــالم قبحـــا ووحشية وغـــدرا واغتصـــابا ودما .

ان افقاما لا يتفتح فى هذا النص للزمن الجديد لانه مشغول بالافول .. مشغول بالعقوبة التى يطلقها المجتمع والعالم على ملـــكة وجدت فى نصرها الصغير لعبة .. فاخذت تلعبها حتى النهاية حتى العقم الشامل .

الحـــــلم ــ الجنـــــين

على بعد الف ميـــل من الشخصية التراجيدية تقف « زبيبـــة » شقيقة الزباء وربيبتها وموضوع حلمها وثقتها .. تلك الام الصغيرة المرتقبة الطيبة الساذجة التى لا تملك من القوة ما تدافع به عن حلمها فى ان يصبح وليـــدها المرتقب سعيدا هانىء البـــال .

.. « افضل لابنى أن يكون زارعا فى حقل قمح وتفاح على أن يكون ملكا » . انها الطموح الازلى لسلام حقيقى .. سلام ينشأ من الانسجام والمحبة .. سلام يبقى فى الافق المنظور مستعصيا .. لـــذا تبقى زبيبة هى الشخصية الوحيـــدة المستقلة كليـــة عن الزبـــاء .. الشخصية الوحيـــدة التى ترعى حلمهـــا الخـــاص فى الحيـــاة العـــادية وتنبـــع اختيـــاراتها لامـــن الطاعة العمياء للملكة وانما من ذاتها انها تلك الامكانية البعيدة فى مستقبل غير

---

* المصـــدر السـابق ص ٩٥

منظور بعد حيث ينسجم الملك مع شعبه ليصبح « زارعا فى حقل قمح وتفاح » حيث يتحقق الصفاء والانسجام .. ذلك الذى ولى من حياة الزباء وليست زبيبة مؤهلة بعد لفرضه على العالم .

ولو أن قوة ما ، شخصية ما من الشخصيات المحيطة بالزباء كانت مستقلة وقادرة على الحسم (زبيبة مستقلة ولكنها امكانية جنينية فحسب) لا تنقلنا من المأساوى الى الملحمى ، لكان ضروريا على الكاتب أن يغير مسار وخطة الصراع فى عمله ، ولكان باستطاعة الزباء حينئذ أن تنجو من القتل بصرف النظر عن المصير الاسطورى ، ولكانت المجابهة بينها وبين الاعداء قد اتخذت مسارا آخر ملحميا تنفتح فيه آفاق النصر لقوى الحق الجديدة .. لقوى الخلاص من الخطيئة الاولى مرة والى الابد .

يقول جذيمة الوضاع قاتل الاب وهو يستسلم للموت .

« لم يعد للزمن معنى .. لقد أصبحت خارجه » ذلك ان سقوط البطل المأساوى يخرجه ماديا من الزمن .. وان الخروج التاريخى من الفعل الذى تقول به الانظمة العربية القبلية الراسمالية — الاقطاعية الهجين فى مواجهة اسرائيل والامبريالية او بحجة مواجهة اسرائيل والامبريالية لهو خروج من الزمن .. انه موت .. فما هذا التعبير لجذيمة الا اقرارا ضمنيا لحقيقة مسرحية وتاريخية كبرى تخص المأساة كجنس مسرحى ، وتخص خروجها بهذه الصورة فى الواقع العربى والعالمى حيث الموت هو الحقيقة الفعلية لقوى التخلف ولكل من اسرائيل وحماتها الامبرياليين معا رغم هذه الهيمنة الشكلية والقوة المسلحة الضخمة وقدرة الدمار الشامل .

طريق آخر الى الملحمة

ان المأساوى هنا يخلو من البطولى .. يخلو من الملحمى فالبطل المأساوى (الزباء) يمشى الى مصيره وهو يعرف أن بامكانه تجنبه على المستوى الشخصى (كانت الزباء تستطيع أن تهرب عبر السراديب والاجراس والحراس) .

ومازالت زبيبة عاجزة عن تمثيل هذا العالم الناشىء الجديد . مازالت حلما رضيعا هشا .. هو ومض الجمال المنسجم المنشود لا الجمال الميت .. هو قوة الجمال الذى يخرج من القبح .. قوة الناس العاديين وقد تجسد حلمهم من الرضيع .. أحلامهم البعيدة وهى قيد التحقيق فى خطوتها الاولى الى الحياة . ان حلم زبيبة بدوره ذلك الحلم الذى لم يرتبط بطلب الثأر والانتقام يظل قابلا للتأويل على أكثر من مستوى لا فحسب لان **الحس التاريخى لدى دياب يجعله قادرا على الوعى بالزمن الحاضر كتاريخ حتى ولو كان هذا زمن الموت والافول فانه لابد ان يخلق نقيضا له ، هذا النقيض يظل فى التراجيديا**

رافدا ثانويا ، قناه فرعية تتدفق مياهها الى عكس الاتجـاه الرئيسى للزمن التراجيدى حيث تتخلق بؤرة صغيرة للصدام بين الافول والنهوض تستنهض فى الضمير الجمعى شوقه العارم لعالم جديد ينشده ويسعى اليه وهو يرقب المصير المأساوى للطبقة ــ الملكة بانتصاراتها الصغيرة ، بجمالها الشـكلى الآسر ، بهزائمها الكبيرة .

وما كان باستطاعة دياب ان يكتب بعد ما عاشه فى الواقع الفعلى من توجه الى اسرائيل والامبريالية العـالمية ((باب فتوح)) اخرى ، ففى بـاب الفتوح كان الأمل مازال معقودا على امكانية اقتناع النـاصر المنتصر صلاح الدين بما فى الكتاب ذلك الكتاب الذى حمله اسامة بين يعقوب قادما من ارض الهزيمة فى الاندلس ليسلمه للقائد المنتصر فى بيت المقدس .. كان انتصـــار الطبقة مازال ممكنا . كان وهجها الداخلى مازال متأججا .. اما وقـد فتحت الطريق الرئيسى الى الهزيمة .. اما وقد انطفأ الوهج وآل القتال البورجوازى الى نهايته لينغمس فى الألاعيب والحيل واظهار الشـطارة فى التعامل مـع العدو .. بل والتسليم العلنى والضمنى له .. فان ((الزبـاء)) تصبح ضرورة ويصبح حبسها بدءا ذى بـدء فى اطار الحكمة التى بدأ بها المسرحيـة ضرورة اخـــرى .

((ان ارضـا تـروى بالحقـــد ، لا تنبـت فيهـا زهـــرة حب))

فثمة استحالة للسلام المفروض الوهمى والشكلى .. وها هم جنود عمرو بن عـدى يحتلون تدمر ، وها هى عوامل الفناء الذاتى والخارجى للقوة المهيمنة تفعل فعلها ويستحيل الخلاص منها .. ولو أن ديـاب جعل الزبـاء تدافع عن نفســها وتدخل فى القتال وتستثمر قوة جيشها المؤهل للحرب دون حرب لخلق عالمـا مزورا مجافيا كلية لطبيعة الواقع الذى التجأ اليه خياله ليدفعه الى نهايته .. ولحقيقة المرحلة التى انبثق عنها واستخلص من قانونها نبوءته حيث تستحيل فيها البطولة .. ولا يخرج من احشائها ابدا ما هو ملحمى .. ان النهاية الاسطورية تصبح فى الواقع الجديد الذى قدم دياب فى اطاره الزبـاء ملكة تدمر ضرورة عصرية تعبر عن رفض الضمير الوطنى والقومى الجمعى لان لينجو من العقاب هؤلاء الذين اسلموه للأعداء بل واكثر من ذلك .. يجردهم من البطـولة .

فريـدة النقـاش

شعر

والأشجار تولد أيضًا واقفة ..

وصفي صادق

فى البدء ..
كان .. جريمة تزوير للأرض وللانسان .
وحريقا يشوى العالم حيا ..
تحت ثياب الازمان .
كان .. وباء سريا ..
ينخر فى رئة الأرض .
وبدا مسمومة ..
تزرع فى كل مكان ..
اشواك الاسطورة والبهتان .

* * *

يالص الأرض المختار .
يا أصل الشرر ، واصل النار .
يا قاتل اطفال مدينتنا ..
الا طفلا ..
يتخلق فى بطن النيران .
يخرج من شرنقة الازمان .
الملك لك الآن .
والسيف لنك الآن .
وحصانة رب ..
وصداقة شيطان .
سيفك فوق الرقبة .
لكن رقبتى ..

صـــــخر صـــوان .

ســـيفك فـــوق دمـــائى ..

لكــــن دمـــائى ..

ريـــح .. ورعـــود .. وبحـــار .

مـــن بعـــد ســـــتقتل .. ؟

فلتشـــهر ســـيفك فى وجـــه جيـــوشى .

فجيـــــوشى :

البرعـــــم فى الأزهـــــار .

والســـحب الحبـــلى بالأمطـــار .

والبســـــمة فى وجـــه الأطفـــال .

والحنطـــــة فى كـــف الأرض .

ســـيفك .. وجيـــوشى :

حـــلم الشـــاعر ..

أن تبـــزغ شـــمس ثانيـــة من كفـــن الأرض .

واللبـــن الســـارى ..

من ثـــدى الأم الجـــوعى للطفـــل الغض .

وشـــجيرة زيتـــون صـــامدة ..

فى بيـــت متهـــدم .

ويمامـــــة فى العشـــش المتفحـــم .

تحضـــن تحـــت جناحيهـــا الأفـــراح .

* * *

ســـيفك : نعشـــك ..

مـــا دامـــت فى الأرض ..

رئـــــة واحـــــدة ..

فى صـــــدر فلســـطينى ..

تتنفس بالحـــلم الأبـــدى .

ما دام هنـــالك فى المنـــفى .. وعلى الانقـــاض .
انســـــان يتـــدفق بالمـــاء الحـــى .
انســــــــانان ..
وصـــرخة طفـــل يـــولد فى ليـــل مخيـــم .
يـــولد فى ليــــل الاصـــفاد .
(صـــرخته اعـــلى من قهقهـــة
المدفـــع فى الاجســـاد)
ممـــزوجا دمـــه ..
بحـــليب دمـــاء الابـــاء .
وســـماء عظـــام الاجـــداد .
وبآخـــر كلمـــات تتـــلالا فى بســـمات الشـــهداء .
ممـــزوجا دمـــه ..
بالانخـــاب العربيـــة .
وعـــلى شـــرف تضـــيته المنســـية .
صـــرخة طفـــل يـــولد فى ليـــل الاصـــفاد ..
يخـــط عـــلى كراســـته البيضـــاء .
باصـــابعه القابضـــة عـــلى جمـــر الوعـــد .
وعـــلى جوهـــرة الحـــلم .
احـــرفه الاولـــى :
« لـــن تقـــدر يـــا تنـــين العصـــر ..
عـــلى تكفـــين الحـــلم الـــذائب .
فى دم انســـان
اغلاق عيون الجرح الشاخص
للازمــــــــان »
يـــا قاتـــل اطفـــال مدينتنـــا ..
الا تلغـــلا ..
يتخلـــق فى بطن النـــيران .
يخـــرج من شـــرنقة الازمـــان .

إشراقات

عبد الفتاح شهاب الدين

١ ــ الوحــــــى

وجهــــك يأتينــــى فى الليــــل ملاكـــــا
ينــــــــزل فى صـــــــــدرى
ويقــــــول : اقـــــــرأ
ــ مـــا كنـــت بقـــــــارىء
: اقـــــــــــرأ
ــ لـــم اقـــرأ يومــــــا
: اقـــــــــــرأ ..
فقــــــــرأت
(حـــــاء .. بـــــاء والوجــــه اللألاء
مادمــت أحـــب فمـــاذا تعنـــى الاســـــماء ؟)

* * *

ونزلـــــت من الجبـــــل الليــــــلى
لاحـــــكى فى الصـــــبح النضــــى
حــــــكاية وجـــــدك للاصــــحاب
قالـــــــــوا :
انـــا لا نلمـــح من قســماتك غــير جنــون
لا نســمع من كلمـــاتك الا قـــولا مافــون
لا نعـــرف من شـــطحاتك الا الهــــون
فلتنــــــــــه القـــــول والا ...
ــ كـــــــــــلا ...
ذا ليســـــــــس يكـــــــون

* * *

فى الغـار القـلبى رأيتـك (كنت ترصين الزهر)
وفى الميـــدان
كـان النـاس حواليـك
فرحـت اليـك
تمتمـت تعـاويذ الطـاعة
واقمـت طقـوس الكلمـات
توضـأت ... تضـوءات
تكلمـت ... فقـلت
(النـاس كثيرون وقلبك واحـد النـاس يزلـون ..
وعـابد الى أتوحـد فيـك وأتوقـد حتى أصـاعد)

* * *

بـين شـعاب المـدن الضـوئية سـرت
الـم النـاس .. وادعـو .. يتعضـون
وفى (المتـرو)
كـان الجـو كئيبـا
والشمـس تنـام عـلى الشـباك
فنـاديت : أحبـك ..
لـم يلتفتـوا لـى

* * *

عـدت الـى البيـت النجمـى أصـلى
وجهـك كـان كظـلى
تبتـلت اليـه : أرحـنى
ان القـوم اشـتبهوا فاشـتبكوا
قـال :
(حبـى للبحـر ... وللشـجر
ونورى للمنتسبين الى وزيتـونى للنهـرين
وعنـبى من فـاض الـى أفيـض اليـه
واشـرق فيـه
ومـن أعـرض فغنـى قـلبى)

٢ ـ الخـروج

(آذنتنـــى المواعيـــدا بالبـــوح
نمـت ، وايقظـت طائـفتى
وحـين الصـــباح
خرجت ، وخلفت أدعيتى فى الفراش
كانـوا على البـاب .. ينتظـرون
وفى كل كف كتــاب من الســلطة العــادلة
وفــوق ســواد الملابس اوســمة للــولاء ،
ناديـت وجهـــك
كـــان جميـــلا جليـــلا
فاغشـــاهم اذ قـــرأت بكيـــت
(لئـــن يبعـــدوا القـــلب عنـــك
فانـــك لا يحتـــويك المكـــان)

* * *

جويـــت الـــى صـــاحبى ــ الحـلم
كان عـــلى بابــه فى انتظـــارى
وفى وجنتيـــه التهـــاب الفـــرح ،
جهـــزت لى التمـــائم
ناقـــة البـــدء ، ولـــه
ودليـــلا لكيـــلا تعترينـــا صـــحارى الصـــحف ،
جانبى كان ممتلـــئا بالتفـــــاؤل
وجهـــى علتـــه المســـــرة
وحـــين أفـــاق الجميـــع . انتبهنـــــا
كانـــوا يجوســـــون فى اثــــرنا
كان ــ ثمـــة ــ غبـــار من الشـــوك
رحنـــا اليـــه ــ يغلفـــه عنكبـــوت الـــرؤى
وكان الحمـــام يبيض البـــــراءة
قـــال : أخـــــافة
فقلت : اعتصــــــم
ثم رتـــلت من ســـورة القـــلب آيـــة

(همو يغفلون .. وانت تهيم
هنيئا لك الآن والصاحب)

* * *

لم يكن من طعام
سوى كسرة الوعد
قاسمته ، واتجهنا
كانت جموع من الصبية الحافية
تموج وتشدو
فى نبرة يعتريها البكاء
نزلت اليهم .. وأوصيتهم بالقراءة ..
من سورة الحزن آية
(لكم مهرجان يجيء ،
فان كنتم الآن فى مهمة
فلن يستقر الجفاء .. وسوف تقوم الولاية)

* * *

دخلت مدينتك النائية
وناديت : ياقوم .. انى أنا ...
فقالوا : ونحن ...
جلسنا نشارك بعضا
ملابسنا .. خبزنا .. والفراش
وقمنا نقيم المحافل
للشعر والخيل والغناء
وكنا نعلق وجهك فى حلية نرتديها بأعناقنا
صارت البيد شمسا
والشمس سنبلة
والسنابل عيدا
فأوقدنا للسمر
وقلنا الاناشيدا .. كانت بلون اللهيب
(الى وجهك المستفيض نفيض
ونرفع رؤسنا فى اتجاه المدن
فوجهك ليس يهون
وليس يغيض)

كابوس
أغنية فلسطينية

نشأت المصرى

هنـــاك .. عنـــد حافـــة الشـــفق
.. فى الارض .. فى البحـــار .. فى مراتـــع القـــلق
ســـــال دمـــــى
اشفقت الريـــاح فاحتـــوته فى احضانها المثقوبة
وفـــــوق أوجـــــه المـــدائن العجيبـــة
القتـــه حيثمـــا اتفـــق
ســـــال دمـــــى
وانضـــجته الشـــمس فى الظـــهيرة
والغـــرباء يحتســـــون
والاصـــدقاء يســـــمرون

* * *

الشـــرفات خاويـــــة
.. أو هـــــاوية
.. والمتفرجـــون ادمنـــوا المشـــاهدة
هـــم يأكلـــون يؤكلـــون
يلعنـــون يلعنـــون
والغـــد فى عيـــون الانتحـــار للـــذين يقـــرأون
لا يقـــرأون النـــار قبـــل غضـــبة الحـــريق
لا يقـــرأون المـــوج قبـــل شـــهقة الغـــريق

* * *

ويرتضـــى الرجـــال النـــوم عنـــد الاقتضـــاء
وأنـــت يـــا زهـــورى الســـــوداء
القـــاك فى موســـمك الطـــويل
غـــازلت لونـــك الجميـــل
حتـــى يحـــين آخـــر الحـــداد

موشح هيت لك

جمال الأقصرى

عن لى الفلك   ما أضاء الحلك

وجهها ان بدا
حبة من ندى
قلت : رد الصدى

سار ثم سلك   من هنا سبقك

سرت فى اثرها
ما لحقت بها
صحت وهى اللها

واستدارت ملك   ضحكت هيت لك

لأن غصنى وأورق
من كميت تعتق

واهن قد هلك   قط ما ماطلك

أو تدرى به
ظامئا فاسقه
قطرة وانته

ان بغى وانتهك   قبلة ماملك

أمل دنقل .. أغنية للأبد

جمال راغب الدربالى

اخفض جنــــاحك واكتـــفِ
يا طـــير قــد عبــر الزمـــان الى الزمـــان
ومشى الربيـــع الى النهـــود العـــاريات كمـــا ترى
والتـــف بالكاســـات فى مـــدن القيـــان
وغـــدت جميـــع الاغنيـــــات مطالعـــا لا تنتهى
الا بقبر كـــم يعـــانق من عشـــق
قالـــــت لنـــــا ..
بعض الطيـــور العابرات بـــأن هــــارون أمتشـــق
ســـيفا فــآوى الــف نهــد خــائف
ومشـــى يشـــــــقْ
للــــه دربـــا من جمـــاجم بعض نـــاس طيبـــين
فمـــلاءة أولـــى على التـــاريخ – طـــوبى – من يـــرث ؟
ومـــــــــلاءة اخـــــرى
على شــــرف التقــــاة الســـابقين
ومـــــــــلاءة ..
أخشـــــــى على الطـــير الغضـــــب
مادمـــت تحيـــا فى ســـراديب العـــرب
مادمت ضـــاحكت الربيـــع وصرت كاتبت الفرادس والشـــهب
يـــا كنـــت إحـــــلى
من عــلى شــفتيه تنمـــو زهـــرة
يـــا كنـــت احـــلى من كتـــب

* * *

ما دمت اطفأت الحياة وغبت لكن لم تغب
لازال فى تعمر المدائن يا أمل
ناس وجوع واحتراقات وليل لم يكل
فأنثر عظامك لست تملك غيرها
فوق المدائن ربما ..
عظم يقوم عود فل
ويعايث الارض التى قد أنجبتك وربما
عشق جديد يكمنك
ويعود للطير الربيع
وتعود أسراب الحمام محلقات فى الفضا
ما كان بالأمس انقضى
ومشى وزال

* * *

يا حزن مصر ومرها
يا كلها
يا خير من وطأ المحال

* * *

يا بعض بعض الغائبين
يا بسمة الوطن التعلم
أن يدوس بغير وعى .. كل ثغر ياسمين

* * *

يا هداة الحادى اذن
يا باقة تاقت الآفاق فبانت فى كفن
فى قناع مصر .. وقاعها
رف البنفسج لا يخاف من الوطن

قصة قصيرة

الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح

احمد الخميسى

حين ارتفع موج البحر الى أعلى ، حمل معه السفينة الضخمة ، وشاهد الأولاد الثلاثة مدينة عظيمة خضراء ، هى حيفا . كانوا واقفين عند سور السفينة الملونة والريح تهب عليهم وتملأ الشراع بالهواء . اندفعت السفينة الى الأمام على الموج الأزرق ، ثم ارتفعت من جديد .

صرخ الولد الأول وهو يقفز الى فوق :

ـ انها خضراء .

صاح الثانى : عطر البرتقال يصل الى انفى .

قال الثالث : ساعيش هناك حين أكبر .

غاصت السفينة ثانية فى قلب البحر ، جرى الولد الأول الى قاع السفينة وجاء برغوة صابون فى طبق وأنبوبة يلهو بهما ، عند السور اطلق نقاعة فى الهواء سرعان ما حملتها الرياح وقال :

ـ هذه طائرتى الى المدينة ، هناك سوف أعيش . وقهقة الولد . ورمى الولد الثانى بقشة فى الهواء ، سرعان ما طوحتها الريح بعيدا وقال :

ـ اسبقينى يا بندقيتى ، هناك ساعيش . ولطمته موجة فكاد ينكسر ويغرق . وقذف الثالث بعلبة صفيح ، حملتها الريح ابعد ، وقال :

ـ تقدمينى يا دبابتى ، هنـــاك سأعيش .

وهبت عاصفة أوشكت أن تنتزعه من قرب سور السفينة .

***

شالت الريح على ظهرها أحلام الأولاد الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة : الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ، كانت ريح سوداء ظلت تدور بتلك الرغبات ، وتتقى الجبال العالية والطيور المخيفة ، مر يوم أو يومان ، شهر او شهران ، سنة أو سنتان ، لا أحد يعلم ، حتى كان يوم والقت الرياح بتلك الرغبات الثلاثة فى مدينة حيفا العظيمة . افاقت الفقاعة ، والقشة، وعلبة الصفيح فوجدت انفسها قرب شجرة برتقال جميلة ، كان الناس فى الصيف والشتاء يأكلون منها البرتقال ويجلسون فى ظلها . قالت الفقاعة للقشة وعلبة الصفيح :

ــ اين سنعيش ايتها الصديقتان ؟

نظرت علبة الصفيح حولها وتمددت وهى تقول :

ــ لا ادرى ، لكنى أستطيع أن أعيش هنا قرب جذع الشجرة .

قالت القشة : كلا ، هنا ينزل المطر علينا . نظرت حولها ورأت جحر نمل فى جذع الشجرة ، قالت : دعونا نعيش هنا .

قالت علبة الصفيح : واذا هاج النمل وهاجمنا ؟

قالت القشة : سأطير فوقه واخيفه .

قالت القشة : وانا ساضربه حتى اكسر له ظهره .

قالت علبة الصفيح : وانا سأدوس من يتقدم منه .

هكذا دخل الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة الى جحر النمل ، دخلت . كانت صفوف النمل تعمل بانتظام ودقة مثل العبيد ، تروح وتجىء ، وتخزن الطعام ، ورؤوسها محنية الى أسفل .

اما الملك والملكة ، فقد كانا واقفين يصدران التعليمات بهزة رأس . هكذا عندما دخلت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ــ ارتبكت بتلك الصفوف المرتبة واصابتها الدهشة ، ورفع البعض رؤوسهم وتكلموا فيما بينهم .

طارت الفقاعة وقالت : ان أصواتى حين انفجر تصيب بالصمم . اتركوا المكان .

وتراقصت القشة تقول : سأضربكم على ظهوركم .

وزحفت العلبة الصفيح تصيح : سأدوس من يتقدم منكم ، انى حديدية .

اصاب الفزع الملك والملكة ، وقررا الانسحاب ، ومنعا بهزة رأس بعض النمل العامل من الدفاع عن عشه . هكذا عاشت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح فى اليوم الأول وضحكن كثيرا من جيش النمل المنسحب .

فى اليوم الثانى ، خرجت الثــلاث يتنزهن ويتعرفن الى المدينـــة . وشاهدن نهرا قرب شجرة البرتقال ، قررن ان يعبرنه ، لكن كيف ؟ .

قالت علبـــة الصفيح للفقاعة :

ــ دعينا نعبر فوق ظهرك ايتها الفقاعة وانت طائرة .

قالت الفقاعة : كلا ، الافضل أن تتمدد القشـــة وتعبرين انت من فوقها ، ثم أنا من بعدك .

هذا ما حدث . مدت القشة نفسها ، وزحفت علبـــة الصفيح فوقها ، الا أنها كانت ثقيلة الى درجة أن القشة انقصفت ، وهوت الى قاع النهر علبة الصفيح الحديدية . شاهدت الفقاعة كل ذلك ، فاخذت تقهقه حتى انفجرت فى الهواء وتبددت تماما .

كان النمل قد حكى للنهر ما جرى ، وقال له النهر : « لا تخش الغرباء » . لكن النمل ظل خائفا من العودة طيلة اليوم الأول ، والآن وقد شاهد النهر ما حدث ، الآن وقد ابتلع العلبة ، وانقصفت القشـــة على ظهره ، وانفجرت الفقاعة عند شاطئه ، الآن أطلق النهر رذاذا من موجه ينبىء النمل بموت الأحلام الشريرة . وحين توسطت الشمس قلب السماء فى مدينـــة حيفا ، تبخر جزء من مياه النهر ، جزء يقول « لا تخش الغرباء »، وارتفع الى أعلى وشكل سحابات بيضاء رقيقة ، سرعان ما انهمرت مطرا يروى الأرض ويقول : « لا تخش الغرباء » ، وسرعان ما انبتت الأرض اشجار البرتقال ، والليمون يقول « لا تخش الغرباء » ، وأكل سكان المدينة من أشجارها وسرعان ما انجبوا أطفالا يقولون « نحن لا نخشى الغرباء » .

حين مرت عشر سنوات ، ثم عشر سنوات ، هبط الأولاد الثلاثة ، وقـــد صاروا رجالا ، هبطوا الى حيفا ، واحتلوا اول قرية ، وهم يقولون للسكان : « ان اصوات طائراتنا تصيب بالصمم ، سنضربكم على ظهوركم، سندوس من يتقدم منكم بالدبابات » ، حين القت الرياح السوداء بالرجال الثلاثة الى حيفا ، بالأحلام الشريرة الى حيفا ، لم ينتظر أحد ، لم يستمع احـــد الى صيحاتهم ،وهبت حيفا كلها تقاوم دون اذن ملك أو ملكة : النهر الذى عرف السر ، والسحب البيضاء ، والمطر ، الأرض ، والأشجار ، والأولاد الذين اكلوا برتقال حيفا .

الرجل الذى دفن وجهه فى جريدة الصباح

محمد عبد المطلب

مثلما يفعل كل يوم قبل السادسة ، اتجه الى الباب الخارجى للشقة وتناول من تحته جريدة الصباح ، واتجه الى المطبخ ليعد كوب الشاى الذى يزيد قطعتين من السكر ، ليجلس جلسته الاليفة فى الشرفة ، يرتشف الشاى بتمهل ويقرأ الجريدة بدءا من الصفحات الخلفية الى الأمامية قبل أن يستيقظ الأبناء والزوجة وقبل ميلاد الضجيج الذى يأتى من الخارج .

لكن فى هذا الصباح ، رأى العمال الذين يرتدون الملبس الصعيدى (السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلح لونه ملفوف فوق الرأس) يغرسون فؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويكونون مرتفعا من الطمى والتراب اللين وقبل ان يستوعب المفاجأة ارتفاع صوتهم بشكل جماعى يغنون اغنية عن الصبر والزمن الغدار .

انتهى من الصفحة الاخيرة من الجريدة ، وبدأ يقلب فى صفحات الداخل ولفت نظره اعلان كبير بحجم الصفحة يشير الى شركة مقاولات كبيرة تبنى مدينة جديدة على طراز حديث موحد ، رأى اعلى الصفحة صنفا من الفيلات الانيقة التى تحيط بها حدائق ليست كبيرة لكنها جميلة وانتابته الدهشة من الشوارع المخططة ونظافتها وصفوف الاشجار العالية التى تكفل لها الظل الوديع ، وقبل ان ينعكس بصره على قراءة شروط الشراء والحجز رفع رأسه مباغتا بصرخة عنيفة ارتفعت من صفوف العمال الذين غاصوا بنصف اجسادهم تحت الارض ورأى خيطا غليظا من الماء يندفع قويا مكونا دائرة واسعة تقع شرفته فى محيطها ..

ارتبك وصرخ صرخة استغاثة فى العمال الذين ابتعدوا واخذوا يجففون وجوههم وتناثرت منهم بعض اللعنات والضحكات غير المبالية وشعر بزوجته تأتى مهرولة من الخلف خائفة فى ثياب النوم تسأله عن ما يحدث والاطفال الصغار يتشبسون بها فى رعب وقبل أن ينقل اليها الخبر بدا رذاذ الماء الدائرى يصل الى سور الشرفة ويتكاثف وينزلق بعد ذلك الى الداخل .

تراجع الى الخلف ، مصطدما بزوجته والاطفال ، وسمعها وهو يحاول حفظ توازنه تقول بصوت شاك : هذا يوم يعلم به الله . وتجرأت قليلا وتقدمت الى سور الشرفة وهو معها ففوجئا بخيط آخر من الماء أكثر عنفا وأشد غلظة يندفع تماما من اسفل شرفتهما ويضرب زجاجها النظيف بقوة وتواصل فتتقهقرا الى الخلف وسارع هو باغلاق الباب ، لكن زوجته لطمت خدها فى حركة لا ارادية وقالت بصوت هستيرى : العفش ... العفش ... البيت وسقطت على اقرت مقعد واخذ صوت الصغار يرتفع ويصير بكاءا .

داخله شعور بالحزن والتشاؤم فقذف زوجته بنظرة ضيق سريعة ، وجرى الى الحمام وجاء بقطعة الخيش ووضعها اسفل الباب باحكام دقيق ، وبدأ يشعر بدبيب الاقدام وتوترها فى الادوار التى تعلوه ، فأيقن ان خيوط الماء قد كسرت حالة الهدوء التى تعيشها المنطقة فى مثل هذا الوقت واخذ يعلق بصره بخيوطها وهى تصطدم بزجاج الشرفة وتحدث صوتا اشبه بالنقر فوق الجبين ثم تنزلق وتتجمع فى الارضية .

اخذت زوجته تدق فخذيها بعصبية شديدة وهى ترمق اسفل الباب بخوف فترك لها الحجرة ، لكنه اكتشف انه يدور فى الشقة فى حركات عشوائية وانه مازال يقبض على الجريدة باصابع يمناه وهرع الى الباب وفتحه لما سمع الدقات المتلاحقة عليه ، فوجد اصحاب الشقق التى بالادوار العليا يتجمعون امامه ويسألونه كيف سيتصرف وهل هناك أشياء تعرضت للتلف وذكر بعضهم انه قد اتصل تيلفونيا بالجهات المعنية بمجرد سماعه صوت خيوط الماء وحصل على وعد منهم بتلافى الأمر قبل أن يستفحل .

وبلا اتفاق هرعوا جميعا الى احدى النوافذ البعيدة عن خيوط الماء ، وأخذوا يرقبون المشهد ويرون السيارات الحكومية التى تقف على مبعده منه وينزل منها رجال يبدوا عليهم الضيق والتأزم يلوحون بأذرعهم ويأمرون العمال بايقاف المياه ، ويرون المياه قد ازالت أكوام التراب وحولت الشارع الى بركة طينية ويرونها وقد أخذت تتسلل الى سلم العمارة وتبدأ فى صعود الدرجات الأولى وقبل أن يتبادلوا نظرات الدهشة وقبل ان تصدر منهم حركة فوجئوا بالمياه تغرق أصابع اقدامهم وأطراف ثيابهم المنزلية وقد تسربت من باب الشرفة ، فجروا فى اتجاهات عديدة وخرجت منهم صيحات استغاثة كثيرة فى جوف العمارة تطلب المزيد من قطع القماش القديمة وقطع الخيش .

وبعد قليل انقطع صوت الماء ، وبدأ كل شيء يغرق فى الصمت وأيقن أنه لن يمضى الى العمل وزوجته ولن يمضى الصغار الى دار الحضانة، وانهم سيمضون أجازة اجبارية فى الشقة وقد غرقت زوجته فى علاج اثار المياه وتخرج منها كلمات مضغومة عنيفة لم يقدر على تفسيرها وهاجمه شعور بالتعب هد جسده فاسترخى بثيابه المبتلة على الفراش وجريدة الصباح بين أصابعه .

ودخلت زوجته المطبخ ، وارتفع صوت الصغار وصار صياحا ، وجاء صوتها من البعيد تطلب منه أن يلعب مع الأطفال فلم يرد فارتفع صوتها تقول له : انه لن ياكل اليوم واخبرته ان اشياء كثيرة تنقصها حتى تعد وجبة الطعام وطلبت ان يسأل عن السجادات التى نشرتها فى شرفات الأدوار العليا وصرخت بصوت عال تخبره أن الكهرباء قد انقطعت ومن قبلها المياه والزجاجات الموضوعة فى الثلاجة لن تكفيهم طوال اليوم ، وبعد مرور دقائق كثيرة اكتشفت انه لم يرد عليها فخرجت من المطبخ غاضبة وسكينة صغيرة بين أصابعها فرأته مستلقيا على ظهره ولا يتحرك ويغطى وجهه بالجريدة فصرخت فوق راسه تماما وحاولت أن تجذب الجريدة لكنها فوجئت به يقبض عليها بأصابع حديدية فانتابتها رغبة مجنونة فى أن ترى وجهه وحاولت مرة أخرى جذب الجريدة ففشلت فمرت بطرف السكين عليها فاطل راسه مفصدا بالعرق ورات عينيه جامدتين مثبتتين على احدى الصفحات التى مر فيها حد السكين فهاجمتها رغبة شديدة فى البكاء اراحت راسها على صدره المبتل وهمست :

— قم .... استطعت ان اعد لك شيئا تأكله .

ورمقت الجريدة بعينين جامدتين ايضا .

* قصـــة

أشياء بسيطة ..

رمسيس لبيب

نظر الى سرب الاوز الابيض وهو ينساب على وجه البحيرة الصغيرة، قـــالت :

ــ تبدو هذه الأيام شاردا وحزينـــا .

رفت على شفتيه بسمة ، وتابعت عيناه الأوز الأبيض وهو يتجه الى الضفة الأخرى .

مـــدت ذراعيها على المائدة التى تفصل بينهما وأمسكت بيده ، نظـــر اليها ، تأمل وجههـــا الذى يبتسم له ، لو تخفف من زينتها ولو قليلا ، قال لها مرات أنها تكون اجمل وأرق وهى طبيعية بلا زينة او اصباغ .

ــ هـــل وصـــلت الى قـــرار ؟

هل يخبرها بما فعلته أشعار يوسف ويومياته فى اليومين الأخيرين .. هل يخبرها بذلك الحلم ؟ .. كانت فتاة الحلم دافئة السمرة والحلاوة ، كان فى عينيها الواسعتين السوداوين صفاء الظلمة الصيفية ونقاء اللبن الحليب، هل يحكى لهـــا عن الوجوه الشائهة والأصابع اللزجة الخفية وهى تعبث به وتطـــارده ؟

ــ السفر أمر لابد منه ، الجميع يسافرون ويحققون كل ما يحلمون به.

وعاود النظر الى الأوز وهو يشق طريقه بين اوراق الشجر المتساقطة.

ــ هل مازلت مترددا ؟ ... لـــماذا لا تتكلم ؟

ماذا يمكن ان يقول لها ؟ .. قال يوسف فى يوميات الأيام الاخيرة انه قرر ان يكف حتى عن الكلام حتى يجد الكلمات الجديدة ، الكلمات الحقيقيـــة

التى يبحث عنها ، لم يعثر على تلك الكلمات ، كف عن كتابة الشعر قبل الرحيل بشهور .

تأمل اصابعها وهى تضم يده ، أصابع قصيرة وممتلئة ، دهان الأظافر يحاكى لون أحمر الشفاه الفاتح ، كيف خبا الوهج وتحول الى رماد بارد ؟ .. كيف استحالت الحلاوة الدافئة فتورا بلا مذاق ؟ ... من منهما الذى تغير ؟ هل كان شيء كامنا وتكشف شيئا فشيئا ؟

— يبدو أنك .....

هل يفعلها الآن وينتهى الامر كله ؟ .. ماذا يمكن أن يبقى له بعد ذلك؟ فليكن يوما آخر من أيام الجنون ، ومد يده اليسرى الى يمناه وخلع خاتم الخطوبة رمقته بنظرة سريعة ، ووضعه على المائدة وهب واقفا وانصرف نادنه ، همت باللحاق به فاسرع فى خطوه حتى ابتعد .

الحديقة مزدحمة على غير العادة ، اليوم عيد ، الاولاد والبنات يلبسون ملابس العيد الجديدة ، وشاط الكرة الكبيرة بقدمه واندفع يجرى بها بين الاولاد الصغار وهو يحاول أن يحاورهم بها ، وتوقف الاولاد يرمقونه فى دهشة .

قال باسما وهو يرفع بالكرة الى أحدهم .

— اريد أن العب معكم .

وتبادل الاولاد نظرات استغراب ، قال أحدهم :

— لا يمكن أن تلعب معنا .

— ولم ؟ ... كنت لاعبا ماهرا وانا صغير ، لعبت كثيرا بالكرة الشراب فى شارع بيتنا .

— انت كبير ولا يمكن أن تلعب معنا .

— وهل الكبار لا يلعبون ؟

وتلاقت عيون الأولاد ، وقال ولد آخر :

— سيضحك عليك الناس .

— فليضحكوا .

وشاط الكرة الى احدهم فلم يتحرك الاولاد فابتسم خائبا وانصرف . وجد نفسه خارج الحديقة ، توقف أمامه اوتوبيس ، لمح بعض الاماكن

الشاغرة فسارع بركوبه ، واسترخى فى مقعد الى جانب احدى النوافذ تطلع الى الكلمات الحمراء الكبيرة المكتوبة بخط قبيح .. ممنوع التدخين .. واخرج علبة سجائره واشعل واحدة ، وانطلق الاتوبيس فى شارع واسع تحف بجانبه الاشجار .

لماذا ركب الاوتوبيس ؟ .. الى اين يذهب ؟ يوسف رحل الى قلب الصحراء منذ يومين لماذا يكون التصوف بلا اديرة او صوامع ؟ ... قال يوسف :

ــ اكتئاب تفاعلى ؟ اكتئاب عقلى اتخذت قرارى وانتهى الامر .

وبرغم عتمة المقهى الصغير لمح حزنا ممرورا ويائسا فى العينين الواسعتين خلف النظارة البيضاء ، كان يحس فى الايام الاخيرة أن صديقه مقدم على اتخاذ قرار خطير ، كان يوجس من ذلك لكن لم يخطر له ابدا أن يصل الى هذا القرار بالذات ، قال له وهو يدرك عدم جدوى الكلام .

ــ هذا ليس حلا ... هذا ...

وهرب يوسف بعينيه وفيها اشراقة الدمع .

ــ تعبت من البحث عن الحلول .

ــ انت تكرر حكاية أجدادك ، أجدادنا .

ــ فليكن .. .هذا أفضل من الحل الوحيد الآخر .

تندى قلبه وهو يتأمل الوجه الحبيب المتعب ، تساءل عما يمكن ان يفعله الشاعر الرقيق الثائر فى دير بقلب الصحراء،تساءل لماذا يكون التصوف بلا اديرة أو صوامع ودفع اليه يوسف برزمة الاوراق والكراسات ، باشعار ويوميات الشهور الأخيرة فضمها الى صدره واحس بأنه أصبح وحيدا . تذكر المرة الاولى التى رأى فيها يوسف وهو يقود مظاهرة فى السبعينات ويلقى فيها باشعاره الثائرة . تذكر ليالى المناقشات والقراءة المشتركة ، ليالى التوهج والتفاؤل الذى يرى كل الآمال فى متناول اليد ، وتذكر بعض مواقف الشهور الأخيرة وتساءل عن القرار الذى يمكن ان يصل اليه يوما .

فى نفس اللية قرأ الكثير من الاشعار التى يحفظ معظمها عن ظهر قلب ، وقرأ بعض اليوميات فزاد ايلام الجروح والندوب ، وأحس باحكام الحصار ، ونام قرب الفجر بعد قلق معذب وكان الحلم الغريب ، هل يمكن ان ينسى احداث هذا الحلم يوما ؟ .. هل يستطيع ان يحقق ما وعد به نفسه وهو يعيش احداث الحلم ؟

كان بين حشد كبير من الناس فى مبنى قديم ، فى شبه قلعة قديمة مهدمة عند أحد منعطفات النيل محاصرين بمياه الفيضان ، كانت الوجوه مذعورة

والأبدان شبه العارية تلتصق ببعضها أمام اندفاع المياه وسيلها الذى يحطم الجدران المهدمة ، كان يفتش بين الوجوه الخائفة عن وجه يعرفه ، وكانت أصوات مجهولة المصدر تترنم بنشيد جنائزى بالغ الأسى ، وفجأة وجـــد نفسه يعدو وحيدا فى شوارع ضيقة ومعتمة على جانبيها اضرحة وأســبلة وبقايا ابنية اثرية ، وظهرت الوجوه وراحت تطارده ، وجوه كبيرة وقبيحة تقترب من وجهه ، وتضحك ضحكات فيها سخرية وشماتة بينما أصابع خفية لزجة تمتد من العتمة الى وجهه وقفاه فيقاوم الغثيان ويعدو بالرعب عبر الازقة، وفجأة ينفتح شارع ضيق على خــلاء واسع غارق فى غبشة البكور فينقلب اليه ، ويلوح البيت من بعيد ، بيت صغير من طابق واحد ، يعدو اليه والبيت يخرج لضوء الصباح وتتحدد حدوده وملامحه كلما اقترب منه ، ورآها تطل من نافذة البيت الوحيدة فخفق قلبه فرحا وأسرع اليها ، اقترب من النافذة ورآها، كان وجهها المستدير نقى السمرة ، وعيناها واسعتين سوداوين فيهما انتظار قلق أسيان ، كان حاجباها هلالين اسودين وشعرها طويلا وفاحما ، كانت دافئة السمرة والحلاوة ، وعلى واجهة البيت البيضاء رسوم ترحب بعـودة الحاج ، الجمل والمحمل والاهلة وأبو زيـد الهلالى مشرع سيفه ، وكلمـات الترحيب بالعودة من الحج المبرور وآيات قرآنية بخط فنان تلقـائى ، كانت الخضرة العارمة تحيط بالبيت الابيض منداة بضوء الصباح ، وما كاد يمــد ذراعيه اليها وهى تبتسم له فرحة حتى اختفت واختفى البيت ، ووجد نفســه مطاردا مرة أخرى فى الشوارع الضيقة المعتمـة ، وعادت الوجوه الشائهة ببسماتها الثعبانية وشماتة عيونها الواسعة الكريهـة تقترب من وجهــه ، والاصابع الخفية تنز لزوجة وتعبثبه ، تعبث بكل موضع من بدنه وهو يحاول الافلات منها مرتعبا ومتقززا ، قال لنفسه وهو يعدو انه سيكتب قصـته عن البنت السمراء والوجوه والاصابع ، وكلما ظن أن الزقاق المعتم الذى يعدو فيه سيفضى مرة أخرى الى الخلاء كان يسلمه الى زقاق آخر ، وكانت الوجـوه والأصابع تعاود الظهور بجلافتها الغريبة ، وانتهى الى درب مسدود وحاصرته الوجوه والأصابع اللزجة فأطلق صرخة رعب واستيقظ لاهثا وغارقا فى عرقه .

لعل ذلك الحلم كان السبب فى كل ما حدث صباح اليوم التالى ، لعله . . لماذا توقف الاوتوبيس ؟ . . نهاية الخط ، كشك المفتش ، ونصبة الشـاى ، وبائع الجرائد ، والمحطة مزدحمة بالمنتظرين شلل الاولاد والبنات بملابس العيد الجديدة ، وجوه شاحبة ممروضة ، الوان فاقعة والوان تجتمع فى غير تناسق أو تناغم ، الى أين يذهب ؟ . . بركة كبيرة من طفح المجارى تسـد الطريق والكثيرون يخوضون فيها ، أولاد حفاة ، وأولاد يلبســون الملابس الجديدة ويضعون أحذيتهم تحت آباطهم ، امرأة ممصوصة حامل تجر ثوبها من الميـاه العكرة ، عجوز ضرير يضرب الماء بعكازه ، وعاد الى محطة الاوتوبيس ، وركب نفس الاتوبيس الذى جاء بـه .

امتلأ الاتوبيس عن آخره واخذت الشمس تصب عليه وهجها فأصبح خانقا ، شيخ بدين مرفوع الهامة يمسك بذيل جبته ويعبر بحيرة المجاري في وقار ، يتمتم بشفتيه وأصابعه تحرك حبات مسبحة ، تحدث ذلك الزعيم ليلة الامس عن طفح المجاري ضمن الأمور الأخرى التي تناولها في خطابه ، كان يخطب في حماسة وحمية وقد خرج من السجن في نفس اليوم ، كان يعبر عن سعادته لحضور الجمع الحاشد ، وكان جمعه الحاشد بضع عشرات يصفقون قبل أن تكتمل الجمل ويتلفت الكثيرون منهم حولهم وينظرون الى رجال الامن الذى يحيطون بمكان الاجتماع ، لماذا خطر ذلك الخاطر بالذات وهو يرى الرجل مندفعا في خطابه ، لو أن ذلك الخطيب فعل ما خطر له ماذا كان يمكن أن يحدث ؟ ..

كان يمكن أن يكون لذلك أثر أكبر من اثر الخطب والكلمات ، ذهب ليلة الامس الى ذلك الاجتماع لان يوسف كان قد رحل وكان يريد أن يهرب من وحدته وأحزانه ، الاتوبيس يتمايل ، زعيق بوقه لا يتوقف وأبواق كثيرة تزعق وتصرخ ، الشارع الضيق مزدحم بالعربات وبالمارة ، ارضيته مخربة بالحفر والمطبات ، الازقة المتفرعة من الشارع تفترشها القمامة والمستنقعات في منيرة امبابة ، في الغرفة الصغيرة المعتمة المطلة على الزقاق الطافح بمياه المجاري كان الشاعر الرقيق الثائر يكتب الشعر ويحلم بوجهه الصبياني ، بالايام القادمة ، ويتحدث بوله مشبوب عن المعشوقة اللغز التي وهب لها عمره ، في الشهور الأخيرة كانا يتسكعان في الشوارع حتى نهاية الليل ، كانا يفران من مقهى الكتاب الحالمين المتعبين والكلمات الكبيرة والخمور الرديئة ، من صراع العشاق المفلسين ، صراع الديكة المحاصرة بالقهر والعجز ويضربان في الطرقات بلا غاية ، كان يوسف يحدق في وجوه المارة ويقول في مرارة :

ـ ابو الهول لا يريد أن يتكلم ، ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقه ، تاريخ لغز ، وحاضر لغز ، ومستقبل مبهم ينذر بالفواجع .

كان يقول بالعجز الغاضب :

اريد كلمات جديدة لم تستعمل ابدا من قبل ، كلمات تحرك الدوامات المجنونة في البراء الآسنة وتغيرها في لحظات ، كلمات تشعل وتحرق .

كانت اليوميات تجسد العشق اليائس الذي دفع بالعاشق الى حافة الجنون ، كانت تتساءل عن السر في انعدام التواصل هل هو في العاشق أم في المعشوقة نفسها . كانت كلماته تجسد في صراحة عارية رهيبة لوحة القبح والمهانة والجنون ، كانت ليلة قاسية حركت كل المواجع والمرارات والحيرة المضنية وكان الحلم غريبا ، كان حتما أن يحدث ما حدث في صباح اليوم التالي من العمل ، كان موقف الامس عبث جنون ومرارة .

أوشك ان يختنق بالموعظة الاخلاقية الطنانة التى كان يلقيها المرتشى على المحقق الجديد ، كان يجتر كلمات اليوميـات ويستعيد أحداث الحلم متعبا ومرورا ، حدق الى الوجه المكتظ الملتمع وعينيه الكاذبتين ببياضهما البارد والى وجه الشـاب المنصت الساذج منتظرا ان تنتهى الموعظة ولكنها طالت وارتفع صوتها ، وكان الضيق يلقيها على كل زملاء القسم فاندفع وهو يود لو ينهال عليه ضربا ، لو ينهال صفعا على الصدغين المكتنزين ومال عليه فى غيـظ :

ـــ قل لى ، فسر لى كيف تستطيع أن تجمع بين الكلمات الطنانة الكبيرة ومخافتة الصوت فى الاحاديث الجانبية مع المتهمين ، كم يساوى افساد تهمة عقابها الفصل ؟ . . هل تعمل لحسابك وحدك أم انك واحد من أصابع ذلك الذى لم اره يوما ولا أريد أن أراه ، أنا اعرف ان المهم رئيس القسم لا دخل له فى اللعبة لأنه . . . واحتقن بياض عينيه وتماسك كعادته .

ـــ هل لك علاقة بالفراخ الفاسدة وأفخاذ الرومى المزيفة ؟

واندفع المرتشى خارجا وهو يشوح بيـده :

ـــ كفاك ثرثرة ، ليس لديك غير الكلام الفارغ الذى تقرأه فى الكتب .

تصـاح فى أعقـابه :

ـــ أنت مجرد اصبع صغير وحقير .

واصطدم المرتشى الهارب فى خروجه بعم صابر وأوشك أن يسقط منه المشروبات فاعتذر الكهل فى ارتباك ، كان يمكن أن ينهى الموقف لو لم يدخل عم صابر لحظتها ، حدق الى الوجه الداكن الكهل الذى يلبى كل الطلبات بأدب شديد يستفزه والذى يعتذر عن اخطاء لم يرتكبها ، احس لحظتها انه لـم يفهم أبدا سر عم صابر الغريب ، خطر له انه لابد وأن يكون جلد عم صابر سميكا جدا فاقترب منه :

ـــ شمر ذراعك وارنى جلدك يا عم صابر .

ـــ ماذا تريد يا ابنى ؟ . . هل ستعطينى حقنة لمـا يسمونه بأمراض الصيف المعدية ؟

ـــ لا . . لا . . اريد أن أعرف سمك جلدك .

وحدق اليه الرجل فى ذهول ، وتقدم السمج مستظرفا ، تقدم الساعى الآخر الكبير ورقبته الغليظة وشمر عن ساعده المكتنز المشعر وهو يبتسـم فى برود وتلاحـة ، بالبرود والتلاحـة التى يمارس بها فهلوته مع موظفى القسـم .

ـــ يمكن أن ترى سمك جلدى انا يا أستاذ أحمد .

وأزاح الكرسى الكبير من طريقه :

ـــ أعرفه .. اعرفه جيدا ، انه مثل .. لا أعرف حيوانا له مثل جلدك .

وفى نفس اللحظة صاح ابن القديمة فى عم صابر آمرا فاندفع اليه :

ـــ الا تكف أبدا عن الصياح والأوامر والنواهى ؟

وتجاهله ابن القديمة فى ترفع ، ســوى رباط عنقه وأخــذ ينقر على المكتب بخاتمه الذهبى الكبير فمال عليه :

ـــ لا تليق عليك يا ابن الغسالة القديمة ، آسف فقد كانت امــرأة محترمة ولكنهــا لم تعرف كيف تربيك ، ولعل ذلك هو السبب فى خلافاتهــا المستمرة معك ومع زوجتك الانفتاحية .. وارتجف المتأنق محتدما ومد يــده الى حقيبته السامسونيت السوداء :

ـــ الــزم حدودك .. الــزم حدودك .

ـــ قل لى .. مجرد اشياء بسيطة اريــد أن اعرفهــا ، طبعا كانوا يعاملونك هناك باحترام وتقدير كبيرين لأنك تركت متطوعا بلادك العظيمــة المزدهرة كى تساهم فى نهضتهم الجليلة ، ولا شك أنك كنت تنفق هنـــاك بسخاء على الأقل لتعوض أيام الحرمان ، كنت تقيم فى مسكن محترم يليــق بوظيفتك ومركزك ، ولم تكن تساوم بلجاجة وتهافت عند شراء أى شىء : لم تكن تحسب أبدا وبدقة ما يساويه بالجنيه المصرى البائس ، وبالطبــع كنت تعامل أبناء وطنك بود وتعاطف تحت تأثير الاحساس بالغربة ، أعتقد بل واستطيع أن أجــزم بأنك لم تفعل ما فعله جارى ، كان ذكيــا وفطنا ، اوصى زوجته قبل ان يهبطا من الطائرة بأن تقرص طفلتهم قرصة شــديدة اذا اقترب رجال الجمارك من حقيبة الفيديو والشرائــط ، وخالت اللعبــة على موظفى الجمارك فانزعجوا من صراخ الطفلة المتصل وأفلت الفيديو من الرسوم .. لا .. لا .. انت لم تفعل مثل جارى لأنك من رجــال القانون وتعــرف الأصــول .

ووضع ساقا على أخرى وهو يرتجف بغيظ ويمسح عرقه بمنديل الورق الكلينكس كانت الصديقة القديمة ترمق ابن القديمة باشفاق ، وكان لابــد أن تأخذ نصيبها هى الأخرى ، فاتجه اليها وهو يشير الى هدفها الجديد :

ـــ لماذا لا تجاهرين بحبك له ، اقصد مشاعرك ، اقصد رغباتك ، اقصد .. هل نسيتى تماما حكاية الحب القديمة التى حكيتها لى يوما وانت تبكين ؟ .. ماذا ستفعلان بزوجته ؟ .. أعتقد أن الانفتاحية الناصحة اشترطت

عليه قبل ان يهبطا من الطائرة ان يكتب كل شيء او على الاقل النصف باسمها لانها كافحت فى البلاد الغريبة مثله تماما .

ارتبكت واحتقن وجهها فاشفق عليها وفاء لصداقتهما القديمة ، وكان فهمى يدس وجهه فى صفحات الجريدة :

ــ صفحة الوفيات ام الكلمات المتقاطعة ؟

وابتسم الوجه الاسمر الممتلىء المتعب .

ــ كلاهمـــا معـــا .

ــ قلت لك انك لا تصلح للسفر ، انت تختلف عن ابن القديمة ، كان لابد أن تعود بعد شهور ، وليتك عدت بلا متاعب أو امراض .

وفجاة دخل المهم ، بدا مهما كعادته منذ الوهلة الاولى ، الوجه الداكن بنظارته السميكة ووجنتيه البارزتين ، وسترته التى تضم بدانته فى احكـــام ، وعقدة رباطة عنقه الصغيرة بين فكى الياقة الكبيرة المنشاه ، تساءل المهم فى غضـــب وقـــور :

ــ ما هذه الضجة يا استاذ احمد ، الا كفيك انك لا تقوم بأى عمل ؟

ووقف له وقفة الانتباه وعظم بيـــده :

ــ تمـــام يافنـــدم .

كان متخشبا ومهما ، وكان لابد للعبة أن تصل الى نهايتها .

حملق المهم فى ذهول فاقترب متلطفا :

ــ ثمة ، وانت مغرم بثمة هذه ، ثمة اشياء بسيطة اريد أن أعرفها ، لا يهم الآن كيف تعاملك المدام فى البيت فهذا امر يمكن معرفته من التلح الذى يوصل الطلبات الى البيت كل يوم ، فقط اريد أن اعرف كيف يعاملك السيد وكيل الوزارة ، ماذ يفعل عندما تدخل الى مكتبه ؟ ... هل يقف لك مسلما أم أن يمد لك أطراف اصابعه الكريمة ؟ .. كيف تقف امامه وكيف تتكلم ؟ .. أنا مستعد لأن ادفع .. ادفع مرتب الشهر كله بالرغم من أنـــه لا يكفينى فى مقابل أن اراك مرة وانت واقف أمام وكيل الوزارة فى مكتبه ، هل تنحنى انحناء صغيرة وتضع ابتسامة مهذبة على شفتيك لأنك رجل تعرف المقامات وتحترم التدرج الوظيفى أم انك تقف مرفوع الهـــامة وتتكلم بثقـــة لانك من رجـــال القانون ؟

وارتج على الرجل :

ــ لا تغضب ... أنا أعرف أنك رجل مهم ، موظف عام مهم .

وظهر القوس المتثنى ، مال على رئيس القسم وفح فى اذنه :

ــ دعك منه يا سعادة الرئيس ؟ انت تعرفه مشاغب نقل من ثلاثة اقسام فى سنة واحدة .

وامسك بطرفى سبابته وابهامه بالقوس المتثنى وازاحه بعيدا :

ــ ابتعد أنت ، سحقت بحذائى عشرة من امثالك فى حجرتى هذا الصباح ؟

يكفى ما أصابنى من قرف .

ــ أنا ... أنا ...

فصاح فيه بدلا من أن يصفعه :

ــ قلت لك ابتعد والا ...

وحملق القوس ذاهلا وهو يبتعد ، أحس به وهو يشير لرئيس القسم بأصابع يده اشارة تعنى أنه مجنون ، وكان الرجل ما يزال مهما ، وكان هو منجرفا فى الموقف بمتعة حقيقية .

ــ قلت أنك موظف عام مهم .

وخرج الرجل من ذهوله مرتبكا متفصد العرق .

ــ أنا رئيس القسم هنا ، أنا اعمل فى هذه الوزارة منذ أكثر من ثلاثين عاما ، قبل أن تولد أنت ، أنا ...

ــ اعرف .. اعرف جيدا انك رئيس القسم ، قسم التحقيقات العظيم بوزارة العدل العادلة جدا ، ولكن قل لى يا سعادة رئيس القسم باعتبارك خدمت الدولة ، أعرق دولة فى التاريخ ثلاثين عاما هل اذا مررت فى الطريق العام يقف لك عسكرى البوليس باحترام حتى ولو كان من رجال الأمن المركزى ؟ .... واذا ركبت اوتوبيس مزدحما وهو الحمد لله مزدحم ليل نهار فهل يفسح لك الناس مكانا تقف فيه بعيدا عن سحق الأقدام والعرق ورخام الأنفاس ؟ .. وبالمناسبة كيف تصل الى وزارتنا بحذائك ملتمعا ، هل تحتفظ فى جيبك بقماشة قديمة وتنذوى فى طريق جانبى لتلمع الحذاء قبل أن تصل الينا ؟ .. لا تنظر الى دهشا فثمة اسئلة اخرى ، اسئلة بسيطة ولكنها تحيرنى .

هل اذا وقفت فى طابور فراخ الجمعية براعى الواقفون كهولتك فيفسحون لك مكانا امامهم لتأخذ دورا قبل دورهم ؟ .. أنا أعرف انك لا تخرج من الطابور أبدا حتى ولو كان من طوابير الجمعية ، صحيح أنهم تخطوك فى طابور الترقية بعدة سنين ولكن تلك نقره وهذه نقره أخرى واذا

وصلت الى كاتب الجمعية ولم تجد الفرخة المأمولة لاختفاء الفراخ لسبب أو آخر فهل يتنازل مدير الجمعية ويطيب خاطرك بكلمة أو كلمتين مراعاة للثلاثين عاما التى أنفقتها فى خدمة العدل ؟ . وطابور العيش ماذا تفعل فيه ؟ أراهن على انك أصدرت الأمر المكتبى رقم عشرة أو عشرين بتخصيص الشغالة الريفية الصغيرة لطوابير العيش وفراخ الجمعية وكل الطوابير الأخرى .

وانفلت الرجل مهددا متوعدا ، وأحس هو بسخف الموقف كله ولكن لاحقه بالكلمات الأخيرة .

— طبعا أنت لا تتخلى عن أهميتك وأنه جالس بين أولادك ، لابد انك تجلس فى كامل اهميتك بالجلابية البيضاء النظيفة والطاقية المحكمة أمام التليفزيون وتحملق فى الصور المتحركة ، وتتفضل ببعض التعليقات الوقورة حتى يكبس عليك النوم .

لابد أن شوقى شاهد الموقف منذ بدايته ، تقدم منه وقال ببسمة مشفقة وود :

— ليس هذا هو الحل يا أحمد .

كانت المرة الأولى التى يخاطبه فيها باسمه مجردا من كلمة أستاذ فزاد حبه له ، نظر فى عينيه الذكيتين الواثقتين وتساءل عما اذا كان سينتهى به الحال الى مقهى الحالمين المتعبين ، مال اليه منذ اليوم الأول لالتحاقه بالقسم ، أحس صدق كلماته وعمق تفكيره وهو يجر زملاءه الى المناقشة ، كان خريجا جديدا وحماسه طازج وبكر ، عرف نوعه من كلماته الأولى فانجذب اليه ولكن لم تكن قد تبقت لديه طاقة للمناقشة والمشاركة .

أحس بشىء من الخجل أمام البسمة الجادة الواثقة ، خطر له ان يسأله عما اذا كان يعرف حلا حقيقيا للعقدة المستعصية ، ولكنه لم يوجه السؤال خشية أن يكون حله من نوع الحلول التى ثبت فشلها وخيبتها ، هم بأن يقول له كلاما جارحا هو الآخر فوجد نفسه يردد عبارة يوسف :

— تعبت من البحث عن الحلول .

وسمع ابن القديمة وهو يتمتم فى ترفع مغيظ :

— عقد !!

فاستدار اليه وسأله صادقا :

— هى فعلا عقد فهل عندك حل لها ؟

وعندما انفلت خارجا وراح يضرب فى الطرقات احس بشىء من الندم على ما فعله بزملائه ، تساءل عما يمكن أن يحدث عندما يعود الى العمل

بعد اجازة العيد ولكنه طرد كل التساؤلات من عقله المتعب واتجـه الى مقهى العشاق المفلسين وفى نهـاية المساء ذهب ليستمع الى الخطيب الذى خرج من السجن لتوه .

الشوارع النظيفة الواسعة مرة اخرى ، جماعات من أولاد الأحيـاء الأخرى تنطلق على الأسفلت النظيف المتمع ، عندما كان يمشى فى مثل هذه الشوارع وهو صغير كان يسير محاذرا ، كان يتطلع الى البيوت العـالية فى توجس ، كان يتوقع ان يظهر فجاة من يأمره بالابتعـاد عن هذه الشوارع، عندما كبر كان يرنوا الى الشرفات العـالية والنوافذ العـالية ، يتطلع الى النساء والاولاد والرجال ويتخيل طريقة حياتهم . كان يتصورهم سـعداء وطيبون كان يتمنى أن يكون له سكن فى عمارة عالية على النيل ، سكن فاخر وجميل ، وزوجة حلوة من ذلك الصنف الذى يطل من الشرفات العـالية ويركب العربات الفاخرة ، كان يتمناها بيضـاء ربله وبشعر أشقر وممشوقة القوام ، شارع رحب تحف بـه الاشجار العالية ، شـارع جانبى صغير يفضى الى النيل القريب ، وهبط من الاتوبيس .

فيلا انيقة تحيط بهـا الأشجار على سياج درجها من الجانبين شبه قلل خضراء ، قلل خزفية ، وكان وجه جاره خزفيا ، خطر له عندما فتح له الباب هذا الصباح ورآه فى مواجهته أن وجهه المستدير المتورد الملتمع مصنوع من الخزف ، عام كامل والرجل يسكن فى الطابق الأرضى ويصادفه كثيرا فى طريقه دون أن يلتفت حتى اليه ، كان وجهه مغلقـا ومتباعدا ، وكان هو يسمع من غرفته فوق سطح البيت أصوات شجار الرجل مع زوجته واولاده ، كان مستغرقا فى النوم عندما طرق عليه البـاب وعندما رآه هم بأن يغلق دونه البـاب ويعود الى فراشه ، وجد نفسه يرحب بالرجل بأدب زائد ، وجلس الرجل فى وقار ، ترك يده بأصابعه القصيرة الممتلئة وكان هو مسترخيا فى الكرسى القـديم المخلع يقـاوم النوم ، تطلع الرجل الى الكتب التى تغطى جدران الغرفة وسطح المكتب القـديم المترب ورنت بوجهه الكروى الملتمع ابتسامة مبهمة سرعان ما ابتلعها وتهيأ للكلام ، خطر له ان يسأل الرجـل عن الحل الذى يراه ، هم بأن يقـول له انه بالرغم من انه قرأ معظم الكتب التى يراها والكثير غيرها فانه لا يعرف الحل ولن يعرفه أبدا ، اراد أن يشير الى يوميات يوسف فوق المكتب ويقول له أن صـديقه يئس من كل الحلول فهجر كل شىء الى دير فى قلب الصحراء كما كان يفعل اجـدادنا فى الزمن القـديم ، انفرج الوجه الخزفى عن شبه ابتسامة فخطر له أن يقـوم من مكانه ويعيد غلقـه ، وأن يأمره بالانصراف ، انطلق الرجل يتحدث بكلمات منتقاة فى موضوع لم يتبينه ولم يكلف نفسه بالانتباه اليه وان أدرك أنه يتصل بالجارة الأرملة التى تسكن الطابق الثانى ، تنبـه على كلمـات السـمعة والشرف والفضيلة ترصع حديث الرجل فسأله فى خمول :

ــ أتسن أنيــابك ؟

واهتز الوجه الخزفى ، بدا عليــه ما يشبه الدهشة فسأله وهــو يتثاءب :

ــ الم تتمن مرات ان تضاجع زوجة جارك أو زوجة صديق لك ؟

وارتجف الرجل فيما يشبه الغضب فأمسك به من كتفه ورفعــه الى الخارج وهو يبرطم بكلمــات مختلفة ورد الباب ، وعاد الى الفراش .

ما الذى دهاه فى هذين اليومين ؟ .. ما سر هذه الجرأة التى يندفــع بهــا فى تصرفاته ، اية طاقة هذه التى تفور بداخله بعد فتور وحزن الشهور الأخيرة ؟ برغم الأرق المعذب وقلة وقت النوم يحس بتنبه ويقظة غريبتين ، لو يعيش هذه الحالة دائمــا .

مقهى بلدى صغير ، عدد من البوابين النوبيين والصنايعية وأشخاص لا يمتون بملامح وجوههم الى حى العمارات العــالية ، ليجلس قليلا ، ليأخذ فنجانا من القهوة الرديئة .

كفت حلقة الصنايعية الصغيرة عن الكلام وتفحصته بعيونها ، أولاد بلد تبدو عليهم الشهامة والجدعنة ، توقف الذى يمسك بالجريدة عن القراءة للآخرين ، خطرت له الفكرة فنفذها على الفــور .

ترك مكانه وسحب كرسيا وجلس بينهم وهو يبتسم فى ود ، انتظر أن يرحبوا به فحملقوا فيه بوجوم ، قال لهم مشجعا :

ــ استمروا ، استمروا فى حديثكم .

تساءل السمين الممتلىء بشىء من الحدة :

ــ مــاذا تريــد ؟

ــ لا شىء ، مجرد الجلوس معكم ... الديكم مانع ؟

وحاصرته عيونهم فى توجس وريبة .

ــ استمروا فى حديثكم ، لا اعتقد أن لديكم ما يجب أن تخفــوه عن الآخرين ولا أقل من أن يقــول الواحــد لأصحابه كل أو بعض ما يخطر له .

وتململوا فى جلستهم ، وتبادلوا نظرات محاذرة ، تشبث بأمل أخير :

ــ صدقونى لست من رجال الــ ....

وهبوا جميعا واقفين ، وهموا بالانصراف فغادر المقهى خائبا .

حديقة الحيوان ، زحام كبير أمام مدخل الحديقة ، الأولاد والبنات والرجال والنساء يتزاحمون لقطع تذاكر الدخول ، الزحام والصياح حول الباعة ، باعة الفسيخ والخس واللب والسوداني والحلوى وسندوتشات الفول والطعمية ، زحام العربات يصل الى تمثال نهضة مصر ويحيط به كثيرون يفترشون النجيل فى الشريط الاخضر الذى يقسم الطريق خلف التمثال ، تمثال الجرانيت الأحمر ، ثمرة انفعال محمود مختار العظيم بثورة ١٩١٩ الشابة الريفية تزيح بيسراها طرحتها وتمديدها الأخرى لتمس بها أبا الهول وثوبها الفضفاض ينسدل على بدنه ، أبو الهول يهم بالقيام وقد مد ساقيه الاماميتين فى قوة ، يرنو الى الامام ، فى وجهه تصميم غامض وأمل ، هل استنطق مختار أبا الهول ، يوسف كان يقول ان أبا الهول لا يريد أن يتكلم ولا يوجد من يستطيع ان يستنطقه ، وجه الفلاحة الحسناء يرنو الى البعيد ، الى كوبرى الجامعة ، ضمرت كف مختار فى سنواته الاخيرة ، أصبح عاجزا عن امساك الأزميل والنحت ، قبة جامعة القاهرة تلوح من بعيد خلف التمثال ، الجامعة وبدايات السبعينات ومنتصفها ، المظاهرات وأيام الحماس والتوهج ، أيام قليلة ساخنة ثم ينحسر كل شىء ويعود المستنقع الى ركوده الآسن ، كان الخطيب متحمسا وهو يخطب فى جمعه الحاشد ، خطر له أن من الأفضل للمجاهد الكبير أن يفعل شيئا آخر غير الخطب والكلام ، خطر له أنه سيكون أمر رائع ومؤثر أن يخرج الرجل فجاة على جمعه الحاشد عاريا كما ولدته أمه ، ماذا لو فعلها هو ؟ .. هنا .. ما المانع ؟ .. ماذا يمكن أن يحدث ؟ .. ماذا يمكن أن يفعل به الناس ؟ .. فليكن فوق التمثال ، على الجانب الآخر لأبى الهول ، فلتكتمل أيام الجنون .

واندفع الى التمثال ، تسلقه من الخلف ووقف فى الجانب المواجه للفلاحة الحسناء ، وخلع ملابسه قطعة قطعة وألقى بها حتى أصبح عاريا تماما وأطلق قهقهة عالية حتى يلفت اليه الأنظار .

وصفق كثير من الأولاد وهم يشيرون اليه ، وتطلع اليه بعض المحيطين بالتمثال ثم انصرفوا الى شئونهم وتنبه اليه شرطى المرور ، حدق اليه متجهما واندفع ومعه أفراد من المارة الى التمثال فى غضب .

مسرحية أهل الكهف

كوميديا من فصل واحـــد

محمود دياب

شخصيات المسرحية :

اولا : النـــــــاس

١ ـــ عم حسان : مصرى طيب ، تخطى الخمسين ، كان خادما فى قصر ميم باشا ، صـــار خفيرا له بعد أن تحول رســميا الى مخزن للتحف والتماثيل .. انه بحكم وحدته الطويلة دائم التأمل ، والشرود ولكنه حين يلتقى بانسان ما ، لا يكف عن الثرثرة كنوع من التعويض .

٢ ـــ شــــوقى : عامل كهربائى .. فى حوالى الثلاثين .

٣ ـــ مجموعة الناس :

هى مجموعة من النـــاس العاديين ، وصفناها عند ظهورها بانهـــا نموذج لمجموعة ركاب احــد اتوبيسات القاهرة .. بينهم عمال وفلاحون وعدد من صغار الموظفات والموظفين وبائعون جوالون ... الخ .

ثانيــا : التمــــــاثيل

١ ـــ مجموعة التماثيل :

هم تســعة تماثيل شمعية فى الحجم الطبيعى للنـــاس ، بينهم سيدتان ، وجميعهم فى سن الشيخوخة فيما عدا سيدة واحـــدة فهى لم تتخـــط الاربعين والجميع فى ثيـــاب السهرة .. الرجـــال منهم يلبســـون الطرابيش فيما عدا واحـــدا منهم وهو التمثال الاول .. السمين .

٢ ـــ الاستاذ كاف كاف :

ماكر فى حوالى الخمسين ، أخـــذ على عاتقه الدفـــاع عن التماثيل .

زمن المسرحية :

خريف سنة ١٩٧٤

المنظـــــــر :

(ردهة واسعة فى أحد القصور القاهرية القـــديمة . الردهة عالية الجـــدران ، عالية الابواب والنوافذ ، النقوش البـــارزة المذهبة منتشرة على الجدران ، لا شك أن هذه الردهة

نفسها شــهدت اياما وليـالى مجيـدة فى المـاضى البعيد نسبيا ، اما الآن ، وفى هذه اللحظة التى اخذناها لترتفع فيهـا استار ، فانهـا ليست سوى مخزن لبعض التمـاثيل والتحـف القـديمة ، الستائر الثمينة ما تزال هنـا وهناك ، وان تكن قد فقـدت رونقها القـديم. وضاعت ألوانها تحت طبقة سميكة من الغبـار .

الغبـار يغطى التماثيل والتحف أيضا ، العنكبوت نســج خيمـة كبيرة على الردهة ومحتوياتها .. حتى أن ستار المسرح ذاته لم يسلم من خيوط العنكبوت .

(الوقت نهـار ، ولكن الردهة معتمة ، ويتعذر علينا مشاهدة محتوياتها ، فاذا ما اضيئت فيما بعد ، أمكن أن نرى ما فيها .. التحف والتماثيل المخزونة ، فاما التحف وقطع الآثار النـادرة المكدسة ، فمتروك تخيلها للقارىء وللمخرج ، وأما عن التماثيل ، فهى مجمـوعة فريدة من نوعها ، هى تماثيل شمعية لعـدد من الشخصيات ، فى الحجم الطبيعى لهـا ، البست ملابس الناس ، عددها تسعة ، بينهما تمثلان لامراتين ، وهى فى اوضاع مختلفـة ، فمنها الجالس ، ومنها الواقف ، ومنها النـائم ايضا وجميعهم فى سن الشيخوخة الا تمثـال السيدة (٢) فهى لم تتعد الاربعين ، الطرابيش على رؤوس الرجال الا التمثال السمين فهو عارى الراس ، ولهذه التماثيل طبيعة غريبة ، فانت اذا دققت النظـر فى الوجوه خيل اليك انـك تعرف اصحابها ، وسيدهشك هذا اذا لم تكن قد التقيت بهم بالفعل ، غير أن دهشـتك ستزول حتما حين تدرك أنك كنت تعرف هذه الوجوه من صورها التى كانت تمتلىء بهـا صحفنا ومجلاتنا ، سـواء فى صفحاتها السياسية ، أو فى صفحـات المجتمع ، وذلك حتى مطلع الخمسينات .

وجميع التماثيل ، بغير استثناء ، فى ثيـاب السهرة .. حتى أن من الرجـال من يضـع على صدره حفنة من النياشين) .

* * *

(الباب الرئيسى للردهة يتحرك بصعوبة شديدة ، فيرتمى شريط من الضـوء الواهن على أرض الردهة . ويدخل حسان غفير المخزن فيلقى نظـرة مستطلعة على المكان بينما هو يتابع ثرثرته مع شوقى الذى يقف بالبـاب ينتظر ويده على سلم خشـبى ذى مطلعين) .

حسـان : كله الا فضايح الناس . مابطيقش سيرتها .. صدقنى . سيرتها بتجيبلى الضغط ، بس فى عزبة زى عزبتنا .. « عزبة الخيشى » مستحيل تتكلم عن مواجع الناس .. الا وتتكلم عن فضايحهم ، كل شىء متلخبط فى عزبتنا ، آخـر لخبطة .. مواجـع يعنى فضايح .. وفضايح يعنى مواجع .. وهيه دى المشكلة .. (ويدقق النظـر فيما حوله) انا مش شايف حاجة .. المخزن عتمة ، بس انا لحسن الحظ حافظه ، بالميلى ، امشى فيه وانا مغمض ، اتفضل .. هات السلم وتعالى .. (شـوقى يرفع السلم ويخطو خطوتين داخل المخزن ويتوقف) .

شـوقى :مجمع السلوك اللى أنت عايزها .. ورا الباب (ويشير الى نقطة عالية فى الجدار خلف البـاب مباشرة) اصلى انا كنت باشتغل فى القصر ده ، قبل ما يتعمل مخـزن واتعين غفير عليه .. وعلشان كده تلاقينى حافظة بالميلى .

(شوقى يضع السلم فى المكان المناسـب ، ويرفع كيس أدواته ويسـتعد لصعود السـلم) .

حســـان : على مهلك .. ماتستعجلش .. قدامنا النهار طويل .. وادى احنا بندردش .. (شوقى يصعد السلم حتى النقطة التى اشار اليهـــا حســـان ثم ياخذ يتحسس الجدران باحثا عن غطــاء المجمع المطلوب) .

شــوقى : مخزنكم ضلمــة قـــوى ..

حســـان : (وهو يدور بانفه متشمما فى تفزز) فعلا..وريحته مانسرش ، من سنين ما اتفتحش الباب .. عشرين سنة وكسور .. حتى الهـــوا كان ممنوع يخش المخزن .. تعليمـــات المصلحة كانت زى السيف ، خدوا بالـــكم من المخزن .. ايـــاكم تفتحوا الابواب ولا الشبابيك ..

حاضر .. ع العين والراس .. وانا بطبعى راجل نظــامى ، اعبد النظــام .. وبينى وبينك ، تعليمـــات زى دى لمصلحتى أنا .. طيب قـــدر ان شــباك اتفتح ، وراحوا ولاد الحــرام ساقطين ع المخزن ، ونهبوا العهـــدة (ويشير الى التماثيل) يبقى أيه العمل .. ؟؟ يبقى أنا رحت فى داهية طبعا ، ويبقى بيتى انخرب .. ولا ايـــه .. ؟؟ (سكته) هيـــه .. لقيته .. ؟

شــوقى : الظاهر انى لقيته .. (ويبذل محاولة لرفع غطاء المجمع) .

حســـان : (فى زهو) ضرورى تلاقيه عنـــدك .. دانا أقـــدر اقولك ، فيه كام خرم وكام مسمار فى حيطان القصر ده .. دا عمر يا اســـطى شـــوقى ، مش شـــوية (ثم يتنهد متخففا) ماعلينا .. كنت باحكيلك عن عزبتنا ، وعن مسالة الفضايح والحاجات الى زى دى .. خد عنـــدك المثل ده .. قدر أن ست من الســـتات ماشيه فى الشـــارع .. ومافيش على جسمها غير الجلابية ، يعنى مافيش عليها حاجة تحت الجلابية .. طبعا ماحدش يستجرى يقـــول ان احنا قـــدام فضيحة.. ليه .. ؟ لانك ـــ طبعا ـــ ماتعرفش اذا كانت الست لابسة ولا مش لابســـة حاجة تحت الجلابية .. حلو كـــده .. ؟ (الموضوع شد انتباه شوقى) .

حســـان : (مستطردا) انما افترض بقى .. ان الجلابية اللى لابساها الست مهرية ، خرم هنـــا .. وفتحـــة هنا .. قـــول باختصار ، الست ماشية مكشـــوفة .. حالة زى دى حتسميها ايه يا اسطى شوقى ؟

شــوقى : فضـــيحة طبعـــا ..

حســـان : (بحماس) عظيم .. قـــدر بقى أن الست ماحلتهاش غير الجلابية المهريـــة ديه .. ازاى تحاسبها على أنهـــا عملت فضـــيحة .. ؟ هه .. ؟ ازاى .. ؟

شــوقى : هيه مســـالة تحير فعـــلا ..

حســـان : آدى حال عزبتنا ياسطى شوقى .. كل شىء متلخبط ، آخـــر لخبطة لا انت تقدر تلوم ولا يهون عليك تعاتب (وتمر برهة صمت قصيرة ، ويتمكن شوقى من رفع الغطــاء) .

حســـان : هيـــه .. ازى الحـــال عنـــدك .. ؟

شــوقى : شلت الغطـــاء .. (ويناول حسان الغطاء) والمفروض انى اشـــوف حـــال السلوك .. بس المخزن عتمـــة قوى ..

حسان : (مازحا) وعلشان كده كلفوك تصلح الكهربا .. انا مش فاهم ايه اللى يخليهم يفكروا يصلحوا الكهربا فى المخزن .. (مازحا) ماظنيش التماثيل حتقرا جرايد .. (ضاحكا) ولا يمكن يقروها تعليمات المصلحة ..

شوقى : انا مش حاعرف اشتغل فى العتمة دى .. ما نفتح لنا الشباك يا عم حسان

حسان : جرى ايه يا اسطى شوقى .. دانت راجل قديم فى المصلحة وعارف تعليماتها (مرددا التعليمات) خدوا بالكم من المخزن .. ما تفتحوش الابواب ولا الشبابيك .

شوقى : (مقاطعا) بس التعليمات صادرة النهاردة بانى اصلح الكهربا فى المخزن .. قولى أنت ازاى اصلحها فى الضلمة دى .. ؟

حسان : أنت عايز تنفذ التعليمات .. ودا حقك .. وانا مش عايز اخالف التعليمات .. ودا من حقى .. يبقى ايه الحل .. ؟

شوقى : (بضيق) أنت بترد على الكلمة بعشر كلمات .. ادينى كبريته .. معاك كبريت .. ؟

حسان : الكبريت .. دا احسن حل .. ربنا يفتح عليك (ويخرج عليه كبريت من جيبه فيهزها ليتحقق مما بها) يكفيك كام عود .. ؟

شوقى : ولع لى عود لو سمحت ..

(حسان يشعل عود كبريت ويرفعه الى شوقى ، شوقى يتناول العود ويتمكن أخيرا من اخراج اسلاك متشابكة ثم يلقى العود المشتعل بحركة مفاجئة) .

شوقى : النار لسعتنى .. (ثم فى عصبية) ما تفتح الشباك يا عم حسان .. هوا معقول ولاد الحرام ينهبوا العهدة قدام عنينا .. ماتخلينى اشوف شغلى يا اخى ..

حسان : والنبى تروق ياسطى شوقى ، وتمسك أعصابك .. أنا راجل نظامى .. باعبد النظام .. والأوامر الصادرة النهاردة بتقول انى افتح لك الباب لاجل ما تصلح الكهرباء .. ماقالتش افتح الشباك .. وأنا باخاف من المسئولية .. لأنها لو طبت حتطب على دماغى لوحدى ..

شوقى : بس الاوامر الصادرة بتلزمك تقدم لى كل التسهيلات علشان اخلص شغلى.. ودا معناه تفتح لى الشباك ، وتعمل لى كوباية شاى ، لما يجيلى المزاج.

حسان : انا قلت لك أعمل شاى وانت رفضت ..

شوقى : بس اديك بتعطلنى ..

حسان : التعليمات اللى بتعطلك مش أنا ..

شوقى : اكلمك بصراحة يا عم حسان .. ؟

حسان : أنا باحب الصراحة .. فى عزبتنا بيعبدوا الصراحة ..

شوقى : انت فاهم عزبتكم كويس قوى .. ودا واضح .. انما للاسف ماعندكش اى فكرة عن اللى بيحصل فى المصلحة .

حســـان : (فى شعور بصدق هذه الملاحظة) ما هى المصلحة كبيرة يا اسطى شوقى .. وانا ماباشوفش منها غير المخزن ده .. حاعرف ازاى اللى بيحصل فيهــا .. حانجم يعنى .. ؟

شــوقى : لو بطلت كــلام شوية ، وفكرت فى الموضـــوع ، حتفهم اللى أنا فهمته ، وتفتح الشــباك من سكات ..

حســـان : (بدهشة) وانت فهمت ايه ياسطى شوقى .. ؟

شــوقى : تعليمـــات ايــه يا راجل اللى انت ماسك فيهــا ومتبت .. التعليمـــات دى قدمت يا عم حسان ..

حســـان : بس ما اتلغيتش ...

شــوقى : عايز تفهم ولا مش عايز ؟

شــوقى : افتح الشــباك .. وأنت متطمن .. مافيش مخلوق فى المصلحة حيحاسبك . بالعكس جـــايز يدوك علاوة .

حســـان : والتعليمــــات ..

شــوقى : برضه بيقوللى التعليمات .. انا نفسى تشـــغل مخك شوية ..

حســـان : ادينى شغلته .. اتفضل اتكلم ..

شــوقى : مادام فيه اوامر بان احنـــا ننور المخـــزن .. يبقى ضرورى فيه تعليمـــات جديدة بفتح الشبابيك .. ادى واحدة ..

حســـان : طب والتانية ..

شــوقى : ثم ان اللى يدى امو بتنوير المخزن بالكهربا فى الليل .. مايزعلش لو نورته الشمس فى النهار .. صح الكلام ده .. ؟

حســـان : (بغير اقتناع) فيه حاجة تالتـــة .. ؟

شــوقى : طبعا .. تخيل بقى المصيبة اللى حتقع على رأسى وراسك لو انى رجعت الورشة فى تردد وغير اقتناع) .
من غير ما أصلح الكهربا فى المخزن .. (حسان يطرق مفكرا بدهشة ثم يرفع وجهه فى تردد وغير اقتناع) ..

حســـان : أنا مش فاهم حاجة من الكلام ده .. لكن فاهم التعليمات كويس . (سكته) ومع ذلك ، حافتح الشباك .. علشان خاطرك انت بس وحيـــاة أبوك تعمل لك همة ، وتخلص قبل ما حد يطب علينـــا (ويتلمس طريقـــه فى الظلمـــــة الى النـــافذة فى الناحية الأخرى من الردهة .. والنافذة مغطاه بستارها السميك القزيم) .

حســـان : (متابعا ثرثرته وهـــو فى طريقه الى النـــافذة) لحسن الحظ انى اشتغلت فى رص التماثيل والتحف دى فى المخزن .. وعلشان كده تلاقينى عارف سكتى بينها كويس .. يعنى اقدر امشى وسطها وانا مغمض ..

(ويحاول ازاحة الستار عن النـــافذة فيتساقط غبارها ويؤذى عينيه فيتوقف ليفرك عينيـــه) .

حسـان : ملعون العفـار ده يا اخي .. (ثم يفتح عينيه) اهى التعليمـات ماكنتش بتسمح لنـا حتى بكنس العفـار ..

شـوقى : ماقيش فى التعليمات بنـد صريح عن العفـار ..

حسـان : صريح لا .. لكن مفهوم .. ازاى حنكنس العفار والبيبان والشبابيك مقفلة .. ؟

شـوقى : عنـدك حـق ..

حسـان : (وهو يزيح الستار شيئا فشيئا) كان الباشا صاحب القصر ده مايطقش ريحـة العفـار فى بيته .. كان وجـود شوية عفـار على جزمتـه هوه ، معنـاه خصم يوم من أجرتى انا . انما شوف الدنيـا .. على فكرة فيه تمثال هنـا للباشا صاحب القصر ، وكمان تمثال لمراته .. (ويفلح أخيرا فى ان يزيح السـتار) تفتكر لو الباشا رجع للدنيـا وشاف العفـار دا كله فى قصره ، حيعمل فيـه ايـه ؟ دا كان والعيـاذ بالله مفترى (ويفتح النـافذة على مصراعيها ، فينفجر ضـوء النهـار فى الغرفة ، وتسقط أشعة الشمس على التمثال الاول ، وهـو اقرب التماثيل الى النافذة ، يجلس ملتفتا نحو البـاب) .

شـوقى : (يتنهد فى ارتيـاح ، ويلقى نظـرة شاملة على محتويات المخزن) كويس أن الفيران ماكلتش عهدتك (ويضحك ضحكة صغيرة ثم يوجه اهتمامه الى عمله فهو يفحص الاسلاك ، ويقص التالف منها ويعيد لحامه) .

(حسان يلقى نظرة من النـافذة على أرض الحديقة ، ثم يستدير بوجهـه نحو شوقى ، ويقف معتمدا بجسده على قاعدة النـافذة يتـأمل التماثيل كانمـا ليتمم عليهـا) .

حسـان : يوم ما قفلت الشباك ده ، آخر مرة .. ماكنتش أصدق انه حيتفتح تانى .. واديه اتفتح .. وانا اللى فتحته بنفسى .

(ويثبت حسان نظره على التمثال الاول .. انه تمثال لرجل ذى اهمية ، ضخم الجثة ، تطل من عينيه نظرة خبيثة ، غير أن سمنة وجهه وغلظة رقبته ، تجعلانه يبدو على شىء من البله) .

حسـان : (مشيرا الى التمثال الاول) التمثـال التخين ده ، كان آخـر حتـه انضافت للعهدة .. شيلناه يوميها ، خمسة رجاله . وانا كنت لسه بعـز عافيتى ، ومـع ذلك ، كنت حانطس تحتـه .. (ويتحسس وجه التمثال الاول باصابعـه ، ثم ينفضها مما علق بهـا من غبار وخيوط عنكبوت) .

انا مش فاهم البنى آدم بياكل ليه ، علشـان يربى جته زى دى .. (مازحا) انا شخصيا ماعرفش حـاجة تجيب النتيجة دى غير العلف .. (ويضحك) .

شـوقى : السلوك كلهـا تلفانه .. لازم يغيروها كلهـا ، اذا كانوا عايزين المخـزن يفضل منـور .

حسـان : (معلقا نظرة على التمثال الاول وهـو يهز به) التمثال ده له بصة ماتعجبنيش .. زى ما يكون بيشتم (ثم مترثرا) فى عزبتنـا يا اسطى شوقى ماشوفناش غير ناس نشفانة .. جلد على عضم .. الواحـد منهم يعدى قـدامك تفتكره خيـال . (ويضحك ضحكة صغيرة) حصل مرة أن راجل فى عزبتنا طلق مراته علشـان

نحيفة قوى .. وبعد ما تجـــوز غيرها ، رجع يدور عليها لاجل ما يرجعها لذمته .. تعرف ليـه .. ؟ لان مراته الاولانية ــ على حـد قوله ــ كان فى جسمها شوية لحم .. (شوقى يضـحك ضحكة صغيرة) وماحدش فى عزبتنا شاف فى العملة دى اى فضيحة .. ولا حد فكر يلومه .

شـوقى : ويفيد باية اللوم يا عم حسان .

حسـان : تفتكر ليه الرجالة فى عزبتنا بيحبوا خلفـة العيـــال يا اسطى شوقى .. ؟ اوعى تصدق انهم بيحبوا العيـال ..

شـوقى : امال بيخلفوهم ليـه .. ؟

حسـان : علشان يشوفوا نسوانهم منفوخين شوية .. الست تحبل تقـوم تتنفخ .. تولد .. تقوم تحبل تانى .. واهى نفخة أحسن من بلاش ..

(شوقى يضـــحك) .

حسـان : الكلام ده قالهولى قرداتى حكيم فى عزبتنا ..

شـوقى : المدهش أن عزبتكم فيها حكيم ياعم حسان ..

حسـان : كل عزبة لهـا حكيمها يا اسطى شوقى . ولو حصـل لك نصيب وشفت جبـلاوى حتعرف قد ايه الراجل ده حـكيم ..

شـوقى : ومين جبـلاوى ده .... ؟

حسـان : القرداتى .. زارنى مرة هنا .. وفضل يلح عليه ادخله المخزن يتفرج .. واصل انا بطبعى قلبى ضعيف مع أهل عزبتنا .

شـوقى : خالفت التعليمـات ..

حسـان : قلت دقايق .. مافيش غيرهم .. وما اتكرروش .. حبيت اضـحك معـاه قلت له .. (مشيرا الى التماثيل) دول ناس أكابر ياجبلاوى .. ياريتك جبت القـرد معاك .. كنت لميت منهم قرشين كويسين . كنت فاهم انه حيضحك ماضحكش .. وقال لى : وهما كانوا يسيبولنا اللقمة وهما بنى آدمين ياحسان .. علشـان يدونا وهما تماثيل .. اظن مافيش بعد كده حـكمة ..

شـوقى : انا شفت بعنيه واحـد قال حكمة انفـع من دى .. هـوا شيال عجـوز ، كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين .. وكنت هنـاك باصـلح الكهربا .. وقف بيحلق فى التماثيل اللى زى دى بيجى خمس دقايق ، وبعدين هز دماغه وقال لى : الناس دول لموا كل الخير اللى فى الدنيـا وهما عايشين .. ماسبولناش حاجة .. والظـاهر انهم لموها وهمـا تماثيل برضه .. امال يعنى الخير راح فين .. (حسان يطرق متأملا عبارة الشيال الحكيم) . !

شـوقى : (وهو يوجه اهتمامه الى عمله) الدنيـا مليـانه ناس طيبين .. (وتمر لحظـة صمت .. وخـلال هذه اللحظـة حـدث شىء غريب فى المخـزن لم يتنبـه لـه حسان ولا شوقى .. شىء ينـذر بكارثة فان التمثال الأول السمين كان اسرع التماثيل تاثرا بالهـواء الذى يتسرب الى المخزن ولعـل اشعة الشمس التى وقعت عليـه

كان لهـــا تاثيرها أيضا ، فلقــد أخذت الحيـــاة تدب فجـــاة فى عينيه .. ثم اذا هو يحرك راسه حركة خفيفة كانما يفيق من سبات طويل .. ثم انــه يحرك راسه حركة بطيئة جــدا تجــاه النافذة ، فيهدا تماما) .

حســـان : (بعد سكته تامله الطويلة) لعزبتنا طبيعة غريبة قوى يا اسطى شوقى .. أول ما رجلك تدب فيهــا تحس انك دخلت محزنة .. النـــاس فيهـــا غرقانين فى الحزن لشوشتهم .. لدرجة لو حــد مات يتهيالك ان اهله ماحزنوش عليــه كمــا يجب ..

شــوقى : مع أن ماحدش حيورث منـــه حاجة طبعا ..

حســـان : والحقيقة ان حزنهم ع الميت بيضيع فى حزنهم الاصلى مايبانش .. نقطة فى بحر .. مش معقولة الفــكرة دى برضـه .. ؟

شــوقى : سمعت موظف فى الادارة بيتكلم عن مرض جــديد اســمه العقد النفســية .. والظاهر أن عزبتكم مرضانة بالعقد النفسية .. ناولنى الغطـا لو ســـمحت .. (يناوله حسان الغطـــاء) .

(تمثال آخر يتحرك حركة التمثال الاول ثم يهدا) .

حســـان : خلصت من هنـــا .. ؟

شــوقى : مؤقتـــا ، لغـــاية ما اشوف بقية المبنى (وينشغل شـــوقى برد الغطـــاء الى مكانه) .

حســـان : (مستطردا) والغريبة انك تلاقيهم يا أخى – قصدى أهل عزبتنا – يموتوا فى فعل الخير .. واى واحــد منهم مستعد يضحى بنفسه علشانك عنــد اللزوم .. على فكرة .. فيه تلاته من عزبتنا ماتوا شــهدا فى الحرب من ســنة .. على خـــط بارليف .

(تمثال ثالث يتحرك حركة التمثال الاول ويهدا) .

شــوقى : (وهو يهبط السلم) كلامك عن عزبتكم شوقنى لانى آشوفها .

حســـان : عزبة الخيش اسمها .. ياريت تسمح لك ظروفك تزورها .. بس ماتسمحلكش تبـــات فيهـــا .

شــوقى : ليـــه .. ؟

حســـان : لو نمت فيهـــا مش حتسلم من الكوابيس .

(شوقى يضحك ضحكة حقيقية) .

حســـان : مافيش مرة زرتهـــا الا واستلمتنى الكوابيس بالليـــل .. هوا كابوس واحــــد فى الحقيقة .. نفس الكابوس فى كل مرة .

شــوقى : اهى دى حاجة غريبـــة ..

حســـان : فعلا غريبة .. فى كل مرة أشوف الباشا صاحب القصر ده تمثاله اللى قــــاعد هناك ده .. (ويشير الى تمثال رجـــل ظاهر الاهميـــة والخطـــورة يحمل على صدره عددا من النياشين .. ويتحرك شوقى ليلقى نظرة مدققة على التمثال) .

حسان : (مستطردا) أشوفه ماسك سكينة كبيرة ، قد كده (ويشير الى طول ذراعه) بيجرى ورايا ، ومعاه شلة كبيرة .. واشوفنى باجرى قدامهم .. احاول أصرخ ، لكن صوتى مايطلعش .. فاتنى أجرى فى ضلمه سوده ، مافيهاش نقطة نور .

شوقى : (باهتمام) وبيطولك فى الاخر .

حسان : فى الاخر باتعب ، واترمى ع الارض .. ولما باشوف السكينة فوق قلبى ، باروح منطور من فرشتى .. واقعد انتفض .

شوقى : دا كابوس فظيع ..

حسان : فعلا فظيع .. واتنى قاعد صاحى لحد الصبح .. واول ما الشمس تطلع ، اجى جرى على هنا .. ولما الاقى كل شىء زى ماهوه ، أخد نفسى واتطمن ..
(الباشا صاحب القصر يتحرك حركة تشبه حركة التمثال الاول ويهدأ) .

شوقى : بيحصل كتير انى اشوف كوابيس .. بس مش بالشكل ده .. كابوسك دا فظيع.. ماينسكتش عليه ..
(ويرفع شوقى سلمه استعدادا للانصراف) .

شوقى : انا حامر على بقية المهن .. ولازم تكون معايا ..

حسان : دقيقة اقفل الشباك والحقك ..

(ويغادر شوقى المخزن .. ويمضى حسان بهمه الى النافذة المفتوحة ، ويمر بالتمثال الاول ، ويلقى عليه نظرة تلقائية عابرة ، فلا يتنبه الى ما طرأ على وضع رأسه من تغيير الا بعد أن هم باغلاق النافذة ، فهو يتوقف فجأة ، ليعود فيلقى نظرة متمعنة عليه وقد ثارت فى رأسه التساؤلات) .

حسان : (فى دهشة وحيرة) عجايب .. التمثال ده ماكانش بيبص الناحية دى .. ولا كان بيبص الناحية دى .. ؟ (ويمر أمام التمثال فى محاولة للتذكر) لا .. لا .. مستحيل وايه اللى حيحرك دماغه .. ؟ انا باتكلم كتير ، وباحكى حكايات ياما ، ودا بيجيب لى الصداع .. وبيلخبط الدنيا فى دماغى ..
(ويعود الى النافذة فيغلقها بسرعة ، ويعيد الستار الى وضعه الأول .. ثم يتجه نحو الباب وهو لا ينسى طبعا ان يلقى نظرة خاصة على التمثال الاول وهو يمر به وقبل أن يغلق الباب يطلق التمثال الاول تنهيدة عميقة ، فيتوقف) .

حسان : (فى ذهول) ايه ده .. ايه اللى حصل .. انا زى اللى سمعت حاجة (ويميل باذنه مرهفا سمعه ، ثم يجيل عينيه فى المكان) . انا لازم ابطل كلام عن عزبتنا .. سيرتها بتغرقنى فى الاوهام .. والله منا جايب سيرتها تانى النهاردة (ويغادر الردهة ويغلق الباب بعد أن يلقى نظرة أخيرة عليها ، وتمر برهة صمت) .
(التمثال الاول يتحرك بجسده حركة ثقيلة .. ثم يحرك احدى قدميه بصعوبة كبيرة ، فتسمع طرطقة عالية لعظامه ثم يتمطى بكل جسده فيسمع المزيد من طرطقة العظام .. ينهض واقفا ، بينما يتحرك تمثال آخر فى الخلفية حركة خفيفة يتثائب بعدها بكل فمه ، فينهض تمثال ثالث كان نائما بانتفاضة مفاجئة كان ثمة ما ازعجه) .

اظلام

المشـــــهد الثـــانى

المنظـــــر :

(مدخل القصر الذى يضم مخــزن التحف ، واجهة القصر ، على يسار المسرح سلاملك يعلو على الارض بثمانى درجـــــات .. القصر على ناصية تحيط به مساحة من الارض كانت حديقة فيما مضى ، غير أنهـــا تجردت الا من بضـــع شجرات . ويفصل القصر عن الطريـــق سور من القضبان الحديدية نرى منـــه جانبين ، أحدهما على يمين المسرح ، والآخر فى خلفيـــة المسرح ، فى مواجهة الجمهور ، حيث توجـد البوابة الخارجية للقصر ، وهى بوابـــة حديدية أيضا ، تغلق بسلسلة وقفل كبير . دكة حسان الحارس وضعت اسفل السلاملك بحيث يتعذر على الجالس عليهـــا أن يرى الداخل أو الخـــارج من باب المبنى وعلى الدكة بعض مهام حسان ومنها عصاه) .

الوقت : نهـــــار

(حسان يجلس القرفصاء على الارض بجانب الدكـــة ، يذيب السكر فى كوبين من الشاى وهـــو مستغرق فى التفكير .. ويظهر شوقى فى الخلفيـــة ، قادما من وراء القصر حـــــاملا سلمه ، فيسنده فى مكان قريب من الدكة) .

شـــوقى : دلوقت كل شىء تمـــام .. لو حبوا ينوروا المخزن يجـــوا ينوروه .

حســـان : اقعد اشرب الشـــاى .

شـــوقى : هوا دا فعـــلا وقت الشاى .. (ويجلس على الدكة ويتنـــاول كوب الشـــاى ، ويرشف منه رشفة كبيرة باستمتاع) .

شـــوقى : انت شغلت دماغى بعزبتكم .. من ساعة ما سبتك ما مبطلتش تفكير فيها .

حســـان : عزبتنا تستاهل تفكر فيها ..

شـــوقى : فكرت فى تفسيرك لحب الناس فى عزبتكم لخلفة العيال ..

حســـان : تقصـــد تفسير جبلاوى .

شـــوقى : أنا ما اظنش ان حبهم للخلفة سببه حبهم لنفحة الســـتات .. زى ما بتقول .

حســـان : امال انت رأيك ايه .. ؟

شـــوقى : المسالة ابعد من كده فى رايى انا بيتهيالى ان الرجالة فى عزبتكم عايزين يثبتوا انهم رجالة .. ومش لاقيين طريقـــة غير انهم يخلفـــوا عيال .. والستات نفس الشىء .. ما فيش قدامهم طريقة يثبتوا بيها انهم ستات ، الا انهم يحبلوا ويخلفوا عيـــال .

حســـان : (مبهورا بالفكرة) انت زرت عزبتنا . ؟ ضرورى زرتها ..

شـــوقى : أعرف ست خلفتها اتشوهت فى حريقـــة .. ومن يوميها وهيه مصرة على أنهـــا تخلف لجوزها عيال .. ما فيش سنة تعدى الا وتخلف له عيل جديد .

حســـان : (فى حماس) هو دا الكلام الصح .. أنت فاهم عزبتنا اكثر منى .. والله لاربك دماغ جبلاوى برايك ده .. حاخليــه يعيــد النظر فى كل كلامه .. (ويضحك فى ســعادة غير انه يقطــع ضحكته فجاة وقد تملكه شعور بالاغتمام) .

شـــوقى : (وقد أدهشه تغير حســـان) ايه الحــكاية .. أنت غيرت رأيك ولا ايه .. ؟

(يفتح باب المبنى فى هذه اللحظة بهدوء شديد ، ويظهر من ورائه التمثــال الاول السمين انسانا يتحرك ، على راســه وثيابه أثر من الغبــار ونســيج العنكبوت ، انه ذاهل النظرة ، يبدو وكأنه لم يتخلص نهائيا بعــد من أثر النوم الطويل ، يتوقف يدير عينيه فيما حوله ، ويسير كالمنوم) .

حســـان : انت بتجرنى للكلام عن عزبتنا .. وأنا عايز انساها النهاردة خالص .. سيرتهــا بتقلب مخى .

شـــوقى : مش حتقدر تنساها .

حســـان : أقدر ... أشغل دماغى بحاجات هأيفه .. زى كوباية الشـــاى دى مثـــلا .. (ويستطعم الشاى بحركة عمدية ظاهرة) هم .. أيه رأيك فى الشاى ده ..

شـــوقى : (يرشف رشفة من الشاى متلوقا) مش بطال ..

حســـان : تفتكر الشاى ده مخلوط بنشارة الخشب وقشر العدس .. ؟

شـــوقى : (يتذوق الشاى مرة أخرى) ما أفتكرش ..

حســـان : (بتلقائية وبحكم العـــادة) فى عزبتنا بيشربوا نشارة الخشــب المصبوغة على انها شـــاى... وهما عارفين انهـــا نشارة .. ويشوفوا العفاريت بالليل .. وجبلاوى القردانى بيقول ان العفاريت دى سببها الشاى اللى بيشربوه .

شـــوقى : (يقاطعه مازحا) ظبطتك .. أديك بتتكلم عن عزبتكم .. (ويضحك) ..

(التمثال الاول يهبط السلم الى أرض الحديقـــة فى ذهول وبحذر شديد خشية السقوط) .

حســـان : (فى باس) الظاهر انى مش حاقدر اقلع عزبتنا من رأسى أبدا .. ولا عمرى حاسلم من اللخبطة والصداع .

شـــوقى : حنهرب من نفسنا ونروح فين يا عم حســـان .. (ينهض واقفـــا) يادوبك أطلع ع الورشة ..

حســـان : وجودك معايا مسلينى ..

شـــوقى : (مع ابتسامة ودود) والشغل بياكلنا عيش .. عن النك (ويرفع سلمه ويستدير نحو البوابة الخارجية) .

حســـان : مع السلامة .. شرفت .. (ويلحق بشوقى الى البوابة) أبقى خلينا نشوفك .

حســـان : (مشيعا شوقى من خلف قضبان السور) حاوصل لجبلاوى رأيك فى خلفة العيال .. (ونسمع ضحكة شوقى بعـــد ان اختفى) .

(التمثال الأول اتجه الى السور الحديدى على يمين المسرح ، فوقف جامدا يحملق فى الطريق من خلال القضبان) .

(حسان بعد أن ودع الأسطى شوقى عاد الى دكته مطرقا مشغول الذهن ، ولم يتنبه الى وجود التمثال الأول الا بعد أن جلس على الدكة ، فعندئذ فقط وقع بصره على ظهر التمثال تملكته الدهشة ، لا لأن تمثالا تحرك ، فهو لم يعرف بعد أن تمثالا تحرك ، وانما لان رجلا ما دخـل الى المكان فى غفلة منه) .

حســان : (متمتما) حاجة غريبة .. مين ده ؟ .. وازاى دخـل لهنـا .. مستحيل يكون نط السور .. والا كان هدم السور (ويبتسم ابتسامة مرتبكة تتلاشى سريعا ، وينهض فيتجه الى التمثال) .

حســان : يا أســتاذ .. يا سيد ..

(ولكن التمثال لا يجيب ، فيمد حسان يده الى كتف التمثال منبها) يا أستاذ ... (التمثال يدير عينيه الى حسان بهدوء) .

حســان : ما تأخذنيش .. ممنوع حد يخش لهنـا من الجمهور .. وتعليمات المصلحة صريحة ، وما بترحمش ..

(التمثال الأول يتأمل حسان بنظرة استخفاف ، وانما بهدوء ربما كان قـد تولد حتى هـذه اللحظة فى اعمـاق حســان ، شك بعيد غامض فى حقيقة الشخصية التى يتحدث اليهـا ، خاصة وهو يواجه نظرة التمثال التى يعرفهـا ، ولكنــه فى الحقيقة كان من العقل بحيث لا ينقاد لافكار جنونية .. كان يكون هذا الرجل هو نفسه التمثال الذى يعرفه) .

حســان : (مرتبكا أمام نظرة التمثال) أنا كنت اتمنى لو تسمح المصلحة للجمهور بالدخول .. علشان يتفرجوا ع المتحف اللى عندنا .. عندنا جوا تحف ظريفـة قوى تعجبك .. بس للأسف المصلحة مش راضية .. أصلها بينى وبينك .. خايفـة ع التحف من الجمهور ..

(التمثال يحول بصره عن حســان الى الطريق بهدوء ويزداد حسان ارتباكا) .

حســان : تسمح لى أسالك ؟ .. انت دخلت ازاى هنا .. ؟ كنت أنا وزميلى الكهربائى قاعدين ع الدكة دى .. وما شفناش حـد داخل .. دخلت ازاى .. ؟

التمثــال : (يتكلم لأول مرة فهو يتكلم بصعوبة فى البداية) شالونى .. ودخلوا بيــه ..

حســان : (بدهشة أمام سمنة التمثال) شالوك .. ؟

التمثــال : شالونى خمســة ..

حســان : (متمتما لنفسه) معقول كده .. يادوبك .. (يكاد يبتسم ، غير أن الفكرة الجنونية تنبض داخله نبضة مفاجئة ، فتنقطع ابتسامته ليحملق فى وجه التمثال) .

حســان : وش سيادتك مش غريب عليه .. هوا سيادتك موظف معانا فى المصلحة .. ؟

التمثــال : (بصلف) انا رجل اعمــال ..

حســان : (وقلقه يتزايد لحظة بعد لحظة) كلنا رجــال اعمــال .. ما هو لازم الراجل منا يكون له عمل علشــان يكســب قوته وقوت ولاده .. (ويتحسس كتف التمثال) ايه ده .. ؟ .. دا الظـاهر عنكبوت .. (ويعود ليحملق فى وجـه التمثـال) انا متهيالى أعرف سيادتك .. وشك مالوف عندى .. مؤكد .. بصة عينيك بالذات ..

(ثم يشير الى جسد التمثال) كلك مش غريب عليه .. (وانتفضت الفكرة الجنونية فجاة الى صميم عقله) قل لى .. انت مالكشى قريب تمثال .. ؟

التمثـــال : (باستياء) انت مزعج .. (ويبتعد عن حســـان خطوة ويقف ليحملق فى واجهـــة القصر) .

حســـان : صحيح يخلق من الشبه اربعين .. وخمسين .. والف لو عايز .. لكن بصة عينيك بالذات .. دا مستحيل .. انت ضرورى ليك اخ تمثال ..

التمثـــال : من المؤلم ان الانســـان يقوم من النوم ويصطبح بيك .. انت فعلا مزعج .

حســـان : (وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين) بعد اذنك ، انا داخل أطل طلة ع المخزن .. وراجع لك .. لازم اتمم ع العهدة .. (ويتراجع نحو السلاملك) .. أصل الدنيـــا ما عادش فيها امان .. (ثم متوسلا الى التمثال) بس ارجوك ما تتحركش من هنا لغـــاية ما أرجع دقيقة وراجع لك .. اوعى تتحرك (ويندفع نحو السلاملك) .

التمثـــال : (متمتما) راجل مجنون .. مخزن ايه اللى بيتكلم عنه .. ما فيش فى قصر ميم باشا مخازن .. (فى حيرة ومحاولة للتذكر) انا مش فاهم ليه شالونى خمســـة وجابونى القصر ده .. ؟ جايز الاحـــداث اللى حصلت فى البورصة ضايقت الباشا .. ومع ذلك ، ما كانش يصح يسىء لى ، ويعاملنى بالصورة دى (ويطرق التمثال مفكرا) .

(حسان بعد أن اقتحم باب المبنى ، عاد فارتد بظهره خارجا وقد تجمدت على وجهه صرخة ذعر .. وعيناه محملقتان فيما وراء البـــاب .. ويظهر التمثال الثانى ، وهو لرجل كان ذا اهميـــة وخطورة . انه يسير ذاهلا ، مشتت النظرة ، فى خطى بطيئة للغـــاية ، ولا يكاد يحس بوجود حسان الذى يتراجع أمامه مذعورا .. فهو لم يسترد وعيه كاملا بعد) .

حســـان : (صارخا فجاة بكل كيانه) دى العهدة .. حتتين من العهدة يا خراب بيتك يا حسان..

(التمثال الاول يفيق من تاملاته ليلقى نظرة على بوابة القصر ثم يخطو نحوها قبل ان يوقفه حسان) .

حســـان : (صارخا فى التمثال الاول) اقف عندك .. اياك تتحرك (ويقفز الدرجات فيندفع الى التمثال الاول ، فيواجهه التمثال بنظرة ازدراء وتحد) .

حســـان : انت رايح فين يا حضرة .. مكانك هنا فى المخزن . انا عرفت انت مين .. ولحسن الحظ عرفتك قبل فوات الأوان . ازاى خطر لراسك المنفوخة دى انك تقدر تفلت من هنـــا ؟ .. هه ازاى اتحركت اصلا ؟ .. انت مش اكتر من شـــمع ميت .. انا مستلمك كده من مدير المخـــازن ، وباصم على كشـــوف العهدة بصابعى ده .. ايه اللى حركك .. وايه اللى حرك التانى ؟ .. (ويشير الى التمثال الثانى) هوا كمان شمع ميت .. كلكم شمع ميت ..

التمثـــال : انت مجنون ..

حســـان : أكيد الشيطان دخل فيكم وحركم .. انت وهوه .. ولكن ليكن معلوما لو اتلمت شياطين الأرض كلها ، مش حتقدر تاخد من عهدتى حتة واحدة .. فاهم .. فاهم يابو دماغ منفوخة .

(التمثال الثانى يقف فى اعلا السلاملك يلتقط انفاسه) اتفضل قدامى ع المخزن.. اتفضل يا حضرة التمثال .. (ولكن التمثال الاول لا يتحرك من مكانه ، ولا يحول عينيه عن حسان وهو يكاد ينفجر غضبا) .

حسان : (ساخرا) راجل اعمال .. (ويضحك ضحكة ساخرة متوترة صغيرة) الظاهر أن شيطانك قال لك انى راجل اهبل ينضحك عليه .. بس دا بعدك أنت وهوه .. ياخى دهده .. دانا مفتح قوى .. اتفضل يا أستاذ ع المخزن .. (صارخا) اتفضل .. (ويمسك بذراع التمثال ليعود به الى المخزن ، غير أن التمثال ينطر يد حسان بغلظة) .

التمثال الاول : يالوقاحة الخدم .. ما كنتش اعرف ان ميم باشا بيسىء اختيار خدامينه لهذا الحد ..

حسان : يا سلام .. (ويضحك ضحكة ساخرة صغيرة) سيادة التمثال بيقول رأيه فى مشكلة الخدامين .. طب ادخل اشتكينى لسعادة الباشا .. اهو موجود جوه فى المخزن .. تعال نروح له سوا . (ثم فى حدة) أحسن لك تمشى قدامى ، والا حاشيلك شيل .. حانادى اربعة من الشارع ونشيلك خمسة زى ماشلناك أول مرة وندخلك غصب عنك .. (ثم صارخا فى التمثال الثانى الذى بدأ يهبط السلم) ارجع يا سيد .. التمثال الثانى لم يسمع والتمثال الأول يبصق على الارض بازدراء) .

حسان : وبتعرف تتف يا برميل الشمع .. قسما لو اتحركت خطوة لانا مدشدشك لالف حته .. (ويندفع حسان الى الدكة ليأتى بعصاه ، الى التمثال الأول الذى ينتفض لفرط غضبه وشعوره بالاهانة) ..

التمثال : لن أنسى هذه الاهانة لميم باشا ما حييت .. ولسوف ارد له الصاع صاعين.. سأثير القضية فى الحزب ، وعلى صفحات الجرايد ، وعلى كل المنابر .. لسوف أدمره سياسيا (حسان يطلق ضحكة ساخرة عالية ، غير أن ضحكته تنقطع فجاة ، فقد وقعت عيناه على تمثال ثالث لباشا معلول يخرج من باب المبنى السلاملك .. أنه أكثر التماثيل اعياء وتهدما) ..

حسان : رحمتك يارب .. ايه اللى حصل فى الدنيا .. ماحدش فى عزبتنا حيصدق ان دا حصل .. وفى مخزنى .. ياريتنى مسكت فى الاسطى شوقى ، وماخلتوش يمشى .. (ثم يقفز ليواجه التماثيل الثلاثة مهددا بعصاه) اسمعوا كلكم .. خصوصا انت ياتخين .. خدوها من قصيرها وارجعوا أماكنكم .. الوكالة ليها بواب وانا بوابها .. ومش حاسمح لتمثال فيكم يقرب ع البوابة دى .. سامعين ..

(غير أن التماثيل ما تزال تتحرك ، الثالث يخطو باعياء شديد على السلاملك ، والثانى يهبط السلم ، اما الأول فهو يتحرك باصرار وتحد نحو البوابة) .

(حسان يتراجع امام التمثال الاول ، ولا يجد مفرا اخيرا الا أن ينطلق الى البوابة فيسدها ويقف معتمدا عليها بظهره) .

حسان : (الى التمثال الأول مهددا) تعال .. قرب .. حاول تعدى من الباب ده وشوف أنا حاعمل فيك ايه .. (ويلتفت الى الطريق مناديا) يا ابراهيم ..

(ثم الى التمثال) قسما لاكسر راسك التخينة دى ، وفى ستين داهية حته من من العهدة .. ولا يهمنى (وينادى) ياعلوان .. (التمثال يتوقف اخيرا) .

التمثال الأول : لاتفاهم مع الخــدم .. لك ســيد يترد عليه .. وأنا حاعرف ازاى أتفاهم مع سيدك .. (ويستدير ليتجه الى السلاملك وعندئذ يتعرف على التمثال الثانى فيتوقف أمامه وقد تملكته الدهشة) .

التمثال الاول : (الى الثانى) بونجور يا الف بيك

التمثال الثانى : (يلقى نظرة مدققة على الاول ثم ينطق بصعوبة كبيرة)

بون .. جور اكس .. لانس .

الاول : انا مكانتش اعرف ان سعادتك هنــا ..

(التمثال الثانى يدقق النظر فى معالم القصر)

حســـان : دول بيتكلموا زى البنى آدمين .. وبيتوشوشوا .. وتالتهم حيتلم عليهم .. اقرب حاجة انهم بيعرفوا بعض ..

التمثال الثانى : (الى الأول) قصر مين ده .. ؟ عندك فكرة .. ؟

التمثال الأول : دا قصر ميم باشا يا الف بيك ..

التمثال الثانى : (متلفتا حوله باستنكار) مستحيل ..

التمثال الأول : لولا انى باتردد كتير على ميم باشا ، وأعرف قصره كويس ، كنت شكيت فى الموضوع .. لكن خدامه ، الى واقف هناك ده ، اكد لى انه قصره فعلا .

التمثال الثانى : أمال راحت فين الجنينة .. ؟

التمثال الأول : السؤال دا حيرنى فى الحقيقة .. (ويلقى نظرة سريعة على حسان) بس مع اهمال الخدامين ووقاحتهم . ماعادش موت جنينة زى دى شىء مستغرب . ماتعرفش سعادتك قــد ايه ادهشنى وازعجنى ، حضرة الافندى عضو مجلس النواب اللى وقف يطالب بشمول قانون العمل لخدم المنازل هــذا الافندى وامثاله مابينظروش لابعد من مواقع اقدامهم .. انا لا اشك لحظــة فى ان أبو هــذا العضو المحترم بينتمى لهذه الفئــة .. أقصد خــدام .

التمثال الثانى : (وهو يبدو مشغول الذهن عن الأول تماما) انا مش فاهم ايه اللى جابنى هنا .. انا كان بينى وبين ميم باشا خلاف بسبب اطيان المرج .. وكنت مستحيل اقبل ادخل قصره الا بعد ترضية مناسبة .

(التمثال الثالث يقف فى اعياء على درجات السلم معتمدا بجسده كله على الحاجز ، ويحاول ان يلفت انتباه الاول والثانى اليه باشارات صامتة من يده بدون جدوى) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) اخشى أن يكون اتبع مع سعادتك اساليب الفاشــية اللى اتبعهــا معــايا .

التمثال الثانى : (مستنكرا) فاشية .. ؟

حســـان : دول أكيــد بيتفقوا عليه .. (ويتلفت حوله باحثا عن منجد) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) تتذكر سعادتك الأحداث اللى حصلت أخيرا فى البورصة .. بلغ الباشا انى كنت المحرك وراها .. وانى سبب فى خسارته خمسين ألف .. فشوف عمل فيه ايه .. بعت جابنى لقصره غصب عنى .. خمسة من رجالتــه شالونى بالقوة يا اكسلانس .. كان الخدام ده واحــد منهم .. هوا نفســه اعترف قدامى شخصيا .

التمثال الأول : الثانى (يحاول أن يتذكر) آخر حاجة فاكرها .. ضربة اخدتها على أم راسى مافقتش بعدها .. غير دلوقتى .. فاشـــية .. (ثم صارخا بقدر ما يستطيع) أقسم لارفعن الأمر الى السراية .. والى السفارة .. نحن نعيش فى بلد له برلمـــان .. ودستور .. وحكومة ..

التمثال الأول : وملك معظم ..

التمثال الثانى : لن ترضى السفارة بان تتفشى اساليب الفاشية فى بلادنا .. (التمثال الثالث العليل يسقط على الارض ، ويستلفت انتباه الاثنين فيهرعان اليه) ..

حســـان : (ينادى شخصا ما فى الطريق) يا عبد السميع .. الحقنى يا عبــد السميع الحقنى ..

التمثال الأول : (وقد تعرف على شخص التمثال الواقع) داصـــاد باشا عين ..

الثانى : (مروعا) مش معقول .. عزيزى صــاد باشـــا عين .. عملوا فيــك ايه ياعزيزى (ويتعاون الاول والثانى على حمل الثالث الى دكة حسان ، ويلقى الاول بمهام حسان على الارض فى تقزز ويريحان الثالث على الدكة ثم يلتقطان انفسهما) ..

الثانى : (وقد لاحظ ما علق بثياب الثالث من غبار وعنكبوت) دا متوسخ جــدا ..

الاول : وانت كمـــان يا ألف بيــك ..

الثانى : وانت كمان .. (ويتأمل كل منهما نفسه) .

الأول : الظاهر ان الباشا مسح بينـــا الأرض يا اكسلانس .

الثانى : بس أنا حأدفعــه التمن .. لتكن حربا على كل المستويات .. بشرف ، لأنشر عنه كتاب .. وحاختار لون الكتاب أشــد ســـواد من الليل .. حافضح علاقته بالأمريكان ، وبالرقاصة جورجيت .. وبالشركة العالمية .. وبكل شىء ..

الاول : فكرة رائعــة .. ويسعدنى اســـاهم فيهـــا .. يسعدنى أكتب فصل كامل فى الكتـــاب ده عن الأفنــدى عضو مجلس النواب اللى بيتكلم باسم الخدمين .

الثانى : وفصل كمان عن الافنــدى اللى مصمم يحشر كلمة الفلاحين فى كل مناقشة ..

الاول : سنهز كرسى الوزارة بهــذا الكتـــاب ..

الثانى : ولن تتخلى السفارة عنـــا فى هذه الحرب العادلة ..

الاول : ستكون حربا لا تبقى ولا تذر .. (ثم يوجه الاثنـــان اهتمامهما الى التمثال الثالث فيبذلان المحاولات لان يراده لوعيه) ..

(وفى خلفيــة المسرح ظهر عبــد السميع بائع اللبن جارا دراجتــه متجها الى حســـان فى تساؤل ويبقى خارج السور) ..

عبد السميع : صباح الخير يا عم حســـان ..

حســـان : عبد السميع .. بص هنــاك كده ..
(عبد السميع يلقى نظرة على التماثيل من خلال القضبان) ..

حســـان : شـــايف ايــه ؟

عبد السميع : شـــايف رجـــالة وطرابيش ..

حســـان : (فى لوعة) دول مش رجالة يا عبد السميع .. دول تماثيل عهدتى .. تلت حتت من عهدتى .. كانوا أصنام .. شمع ميت .. وفجاة اتحركوا ..

عبد السميع : عم حسان .. ايه اللى جرالك .. فوق ياراجل أمال ..

حســـان : مصيبة وجت لى يا عبد السميع ..

عبد السميع : (وقد اقلقته حال حسان) ما هو باين والمصيبة الكبيرة ان البوليس يعرف بحالتك ويحولك على ..
ويحولك على ..

حســـان : (مقاطعـــا فى احتجاج) انا مش مجنون يا عبــد السميع .. دى عهــدتى وأنا عارفهـــا ..

عبد السميع : (مهدئا) طيب .. طيب .. وايه اللى اقــدر أعملهولك ..

حســـان : تدور على تليفون حـــالا .. بقـــالة الســـد العـــالى ع الناصية التانيـــة فيها تليفون .. اطلب المصلحة وقول لهم ان حسان فى ورطة وانه لو ســـاب البوابة التماثيل حتهرب .. حتلاقى نمرة المصـــلحة فى الدليل .. قول لهم يلحقونى قبـــل ما العهـــدة تضيع ..

عبد السميع : (فى اشفاق وتعاطف) حاضر .. حاضر .. حاتصل بيهم .. ما تخافش .. بس خـــد بالك انت من نفســـك .. (ويبتعد بدراجته) وحارجع لك حالا ..
(ويختفى) ..

التمثال الأول : سعادته ابتدا يفوق .. ماعدناش محتاجين لدكتور ..
(التمثال الثالث يحرك عينيـــه فيما حوله فى تساؤل) ..

الثانى : عزيزى صـــاد باشا .. فوق يا عزيزى

حســـان : الثـــلاثة بيتفقوا عليه (ويصرخ فيهم) ما تتعبوش نفسكم واللـــه ما حينفع دا كله .. ولا حتعدوا من البـــاب ده الا على جثتى ..

التمثال الأول : وقح ..

الثالث : انا ايه اللى نومنى هنـــا .. ؟ كتير نصحنى طبيبى الخـــاص بانى ما اشربش كتير .. بس أنا ولد شـــقى .. ماسمعتش الكلام .. قعدت أشرب فى الحفلة لغاية ما فقدت الوعى ..

الأول : احنـــا ماكناش معاكم فى الحفلة .. على ما اظن ..

الثانى : حفلة ايه اللى بتتكلم عنهـا يا عزيزى الباشـا .. احنـا ماكناش فى حفلة احنا كنـا ضحايا لاحدى مهازل ميم باشـا الرخيصة ..

الثالث : كم لبثنـا هنـا .. ؟

الأول : يوما أو بعض يوم .

الثالث : (فى احساس بالدوار) انا حاسس زى ماكون نمت سنة ..

(ويظهر وراء باب المبنى تمثـال ميم باشـا متابطا لزراع زوجته ويتقدمان نحو السلاملك فى هيئة وحالة كل من سبقوهما .. الا انهما يبدوان اكثر تماسكا وشموخا ، ولعـل وجودهما فى بيتهما هو ما يجعلهما مختلفين) ..

حسـان : وادى هتتين تانين من المهدة .. الظـاهر انى باحلم .. يا ربنى اكون باحلم (ثم يكتشف شخصيتى التمثالين الجديدين فيصرخ) دا الباشا ميم ومراته .. انا مش فى عزبتنا .. ومش نايم .. بس هوا دا الكابوس ..

التمثال الاول : (فى عـداء للقـادمين) ميم باشـا .. جاى على هنـا .. (حسـان يندفع خارجا من البوابة ، فيغلقها ويحكم غلقها بالسلسلة والقفل) ..

حسـان : (ضائعا فى الطـريق يبحث عن منجدين) يا ابراهيم .. يا علوان .. يا اسطى رجب .. هوا عبد السميع مارجعش ليـه .. انت خلاص رحت فى داهيـة يا حسـان .. (ويخرج مهرولا) ..

(تمثال ميم باشا وزوجته يهبطان السلم .. ويخرج من باب المبنى تمثالان آخران لرجلين والرابع والخامس ثم يخرج فى اثرهما تمثال السيدة (٢) فتمثال زوجها المتناهى القصر .. والجميع لم يستردوا الوعى تماما) .

اظـــلام

المشـــهد الثـــالث

المنظـــر :

هو نفس المنظر الســابق ، وقـد تجمعت التماثيـل التسـعة في حديقـة القصر .. ومضى نصـف سـاعة على نهـاية احـداث المشـهد الثـانى (السيدة (١) التمثال ، وهى زوجة ميم باشـا التمثال مغمى عليهـا وقـد اربعت على دكة حسان ، واخذتها السيدة (٢) التمثال على صدرها بينما يبذل ميم باشا التمثال المحاولة ليردها الى الوعى) ..

التمثال ميم : فوقى يا عزيزتى نون .. دى خامس مرة يغمى عليكى فى حوالى نص ساعة .. ودا معـدل مرتفع جدا .. فوقى ارجوكى ..

السيدة (٢) : بشويش عليهـا يا باشا ..

التمثال القصير : (مرددا كلمات زوجته) بشويش عليها يا باشا ..

ت. ميم : ما هو لازم تفوق .. المسألة المطروحة للبحث محتاجة لكل ذرة من اهتمامنا .. عايزين نلاقى وسيلة للخروج من هنا ..

التمثال الثانى : اسمح لى يا ســعادة الباشـــا .. انا ارفض بحث اى مســألة محاكم خارج البرلمـان .. واصر على ذلك بشدة .. واحتفظ لنفسى بالحق فى رفض وجهـة نظركم منذ الآن ..

الخليمى : بس دا فى اعتقادى ـ مصــادرة على المطلوب .. فالمطلوب هو ان احنا نعرف ازاى نخرج .. ونروح البرلمـان ..

الثانى : ولو .. ان الخـلاف بين حزبينا يشمل حتى هذه المسالة ..

ت. ميم : (الى التمثال الثانى) يا عزيزى الف دال .. انت بتوسع هـوة الخــلاف بين حزبينا ..

التمثال الاول : احســـن .

ت. ميم : (فى حـدة) فى موقف صعب زى ده .. علينـا ان نتفق لا ان نختلف .

التمثال الرابع : باعتبارى حرا ومسـتقلا .. وثابتا على مبادئى لدرجـة انى ما تجوزتش لغاية النهاردة .. باعتبارى هـذا الرجـل انسحب من المناقشة .. (ويستسلم للنوم واقفا) .

ت السيدة (١) : (وقد اخـذت تفيق من الاغماء) ميم .. ميم ..

ت السيدة (٢) : (فى شعور بالخلاص) الهانم بتناديك ياسعادة الباشا ..

التمثال القصير : كلم يا سعادة الباشا ..

ت. ميم : أيوه يا عزيزتى نون .. انا موجود .. جنبك اهه ارجوكى تمسكى نفسك شوية .. لغـاية ما اخلص المناقشـة دى ..

ت السيدة (٢) : (وقد تحررت من عبء السيدة (١) تنهض واقفـة وتتنهـد بارتياح ثم تلتفت الى زوجها القصير) السـاعة كام معـاك .. آه سـاعتك واقفـة ..

(ثم فى عصـبية) انا لازم اخـرج من هنـا .. طلعونى من هنـا ..
(الى التمثال القصير) ما تتصرف ياباشا ..

التمثال القصير : حاضر يا حبيبتى .. (ثم الى الجميع) انتـم لازم تشوفوا حـل وتخرجوا حرمنا حالا (الى التمثال الاول السـمين) انت بالذات .. لازم تشوف وسيلة .. حالا ..

الخامس : اسمحو لى احط النقط ع الحروف .. فى هـذه المـاساة .. او المهزلة بمعنى أصـح ..

الرابع : انا اعترض على جميع النقط ..

الخامس : مش حنقدر نوصل لحـل حاسم .. من غير ما نحط النقط ع الحـروف .

الرابع : وبأعترض كمان .. ع الحروف ..

الخامس : (باصرار) علينا ان احنـا نعرف اولا .. قـوة شيطانية .. حطتنا فى هـذا الموقف ..

الاول : انا عارفها كويس .. انهم الخـدم ..

الخامس : (مستطردا) لقـد نجحت هذه القـوى .. ايهـا السيدات والسـادة فى انهـا تجمعنا ليلة بلكملهـا ..

ت . ميـم : انا مازلت مصرا على وجهـة نظرى ..

الثـانى : وانا بارفض وجهة نظركم ..

ت . ميـم : ليـلة واحـدة مـا تكفيش لنقـل اثـاث بيتى .. ونجـريد جنينتى من خضرتها بالصورة دى ..

الخامس : اسلم بليلتين حسما للمناقشة .. ايهـا السـادة المحترمين .. ان خادما لميم باشا اغلق علينا البـاب بسلسلة وقتل فليظين ونو هاريا .. فمـا علاقة هذا بمـا حدث .. هذا ما هو معروف لنـا جميعـا ..

ت . ميـم : ارجوك يا اكسلانس .. لاحظ انك بتتكلم عن خدامى .. خادم ميم باشا لام ... وانى لاعلنهـا صريحة مـدوية ، ليس من حق مخلوق أن يقتـل خادمى غيرى ..

الخامس : من اجل تقريب وجهـات النظـر علينـا ان نتخطى هذه النقطـة .

الثالث : لازم استشير طبيبى الخاص ، قبل ما اتخطاها معاك ..

الثـانى : (وكانه الهم بفكرة) هل يمكن .. ان يكون للفلاحين ارضى علاقة بالموضوع .

الرابع : انا استطيع ان اقطع — فى هذه النقطة بالذات — بان عمـال مصانعى لا علاقة لهم بالموضـوع .

الخامس : ما اعتقدش انهم يتمنولى الاذية .. فلنا بلوزع عليهم الكعك فى الاعياد ..

ت . السيد(٢) : (ضاربة الارض بقدميها فى عصبية) اوف .. كلام .. كلام .. كـلام انا كمـان هيجى عليـه ..

ت.السيدة(١) : مين كان يصدق ان دا يحصل لنـا .

مخزن في جاردن سيتي ومخزن في الزمالك . الامور ماشية على اكمل وجه .. اما عن الباب دا ففتحه من أسهل الامور .. مافيش مشكلة اعترضتنا في اى مخزن الا ولقينا لها حل ..

الممثال الثانى : باردون يا استاذ كاف .. مخازن ايه اللى بتتكلم عنها ؟

ت. السيدة(٢) : الساعة كام معاك يا كاف بيه .. ؟

الممثال القصير: (الى كاف) قول لها الساعة كام من فضلك .

كـــاف : (في الم) انتى بتسالينى عن الساعة .. ؟ (ثم في حسرة وتردد) الاولى انك تسالينى عن السنة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : انا باسالك عن الساعة ..

كـــاف : (يلقى نظرة مترددة على ساعته) الساعة خمسة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : (صارخة) يعنى اتاخرت ساعة بحالها ..

كـــاف : (في هدوء ومن الواضح انه على بينة من الموقف) اتاخرت عن ايه بالضبط.. يامدام .. ؟

ت. السيدة(٢) : (بارتباك) من الجمعية ..

الممثال القصير : اصل حرمنا عضو فعالة في جمعية منع التسول ..

كـــاف : (يتعقل وحذر) سيدتى .. ان مشاعرى النبيلة تجاه جريمة التسول ، لتذهلنى وتأخذ بلبى .. لكن الموقف بحاجة الى ايضاح ، فبعد آخر اجتماع لك في الجمعية .. وقعت احداث جسيمة يا هانم . وكان لهذه الاحداث نتائج خطيرة ، ومش هوا ده الوقت المناسب للكلام فيها .. يكفينى دلوقتى انى اقول : ان من هذه النتائج ان التسول اتحرم من جهودك الطيبة زمن طويل جدا . وانك اتاخرتى عن ميعادك اللى اتكلمتى عنه .. عشرين سنة تقريبا .

اصـــوات : هوا بيقول ايه .. ؟

— دا باين عليه اتجنن .

— عشرين سنة ايه المغفل ده ..

— مستحيل ...

— جايز بيتكلم بالرموز ..

كـــاف : ان الحقيقة مرة ايها السادة .. وعلشان تسمعوها ، لابد وان تحصنوا انفسكم ضد الهزات النفسية ، والانفعالات المدمرة ..

الممثال القصير: (الى الممثال الاول السمين وهو يختفى خلفه) عليك انت — بالذات — انك تسمعها ..

الثالث : انا ما اقدرش اسمعها الا في حضور طبيبى الخاص .

كـــاف : علشان تفهموا الحقيقة ، يهمنى اولا ، انكم تعرفوا .. انى انا كمان كنت زيكم

فى احـــد المخـــازن .. وانى تمكنت من الافلات قبلكم باسابيع قليلة ..

التمثال الاول : فيه حاجة غريبة بتحصل النهـــاردة .. مافيش لحظـــة بتعـــدى الا وباســـمع كلمـــــة المخـــــازن ..

كـــــاف : (مستطردا فى قصته) جبوا يصلحوا كهربة المخـــزن اللى كنت فيه بمناســـبة زيارة احـــد المديرين ، ففتحوا بالصدفة شـــباك المخزن .. فكانت فرصـــتى لانى افوق .. واحـــط ديلى فى سنانى ، واطلع جـــرى ..

التمثال الرابع : ماكنتش اعرف ان انت لك ديل يا اســـتاذ كاف ..

التمثال القصير : حرمنا المسكينة ، مش لاقية فرصة تفلت من هنا ..

التمثال الثانى : عزيزى الاستاذ كاف ، انـــا كنت دايمـــا باقـــدر مواهبك .. وباعتز بيـــك ، وبارشحك لانك تكون فى المستقبل القريب اللسان النـــاطق باسم الحـــزب .. بس انت النهـــاردة بتقـــول كلام غريب جـــدا .. لدرجـــة انى ابتديت اشك فى حكمى القـــديم عليـــك ..

كـــــاف : انـــا ماقصرتش ابـــدا باسعاده البيـــــه .. بالعكس ، انا عملت العجب من يوم ما فلت من المخزن .. عملت اللى ما يعملوش حزب بأكمله .. واستطيع انى اقول ، بكل تواضع : انى انا السبب فى انتشالكم من المخزن .. وانا جايب معايا الجرايد اللى صدرت من يوم خروجى .. ونظرة واحدة منكم عليها .. تثبت لكم ضخامة الجهـــد اللى بذلته من اجل قضيتكم ..

التمثال الاول : مافيش فى الجـــرايد اخبـــار عن البورصة .. ؟

كـــــاف : (متحاشـــيا الاجـــابة من الســـؤال) كان اول موضـــوع كتبتـــه بعنـــوان « اضيئوا المخـــازن رحمة بالمخزونين » (ويلوح بصحيفة بمينهـــا) كنت ادركت بذكائى الفنى والعلمى .. وبالتجربة الشخصية .. ان كل مخزن يصلحوا الكهرباء فيه يفتحوا شباكه عفـــوا .. فامسكت بتلابيب التجربة.. واسمحولى اسالكم وجاوبونى بصراحة .. هما مش صلحوا الـــكهرباء فى مخزنـــكم النهـــاردة .. ؟

التمثال الخامس : اسمع لى يا اخ كاف .. انت بتثير اعصابى بكلامك عن المخـــازن ..

كـــــاف : انا اثرت زوابع صحيفة يا حضرات الســـادة .. ماسبتش هرم مادخلتش منـــه .. هيجت العـــالم من اجل قضيتكم .. خـــدوا اقـــروا (ويـــوزع الصـــحف على التماثيل من خــــلال القضبان وهـــــو يعلن ويـــردد عنـــاوين الموضوعات ويشير لهـــذا عن موضـــوع ما يقـــرا بحيـــوية شديدة .. وتنتشر الصـــحف بين ايـــدى التماثيل) .

كـــــاف : اقـــرا ياباشـــا الموضوع ده .. اين ذهب الجنتلمان .. يا لضيعة المجتمع بغير جنتلمـــان .. « عنـــدك فى الصفحة التانية يا ســـعادة البيـــه .. » قاف باشا مظـــلوم .. مظـــلوم .. لم يقتـــل العشرين فلاحـــا .. وانما قتلهم رجـــاله .. بص شـــوف .. لم يجمع الملايين .. الا بســـبب حبه للعمـــال والفلاحين » .. اقرا ياباشا الموضوع ده .

التمثال الثانى : انا مش فاهم حـــاجة من القضية دى كلهـــا .. (الى تمثـــال جيم باشا) معاليك فاهم حـــاجة .. ؟

ت. ميمباشا : قد تجلو مناقشات مجلس الشيوخ . كل هذه الغموض .

ت السيدة(١) : (الى كاف) ماتشروش خبر سرقة عربيتنا الكاديلاك الجديدة ؟

كـــاف (متخذا هيئة الخطيب ابهــا الســادة) .. لســوف تعود أســـماؤكم الى الصفحات الاولى كابطال ، بعد ان لحقتكم الاهانة بخزنكم ســـنوات . ستزول كلمــات ، وتعود كلمــات للظهور .. ستعلو اصواتكم من جديد . امنحونى ثقتكم .. واجعلونى لســانكم النــاطق باسمكم جميعــا .. ولن اطلب منكم الكثير .. نحن نعيش عصر الثورات .. فلنعلنها ثورة .. لتعرف فى التــاريخ باسم « ثورة التماثيل » .

(وتمــر برهــة صــمت)

التمثال الثالث : انشالله اموت .. ان كنت فهمت كلمـــة واحـــدة من الراجـــل ده .

(ويسمع لغط شديد يقترب بالتدريج .. فيستلفت انتبـــاه التماثيل ، يفكر كاف فى القــرار .. ويبــدو انــه على علم بكل ما يجــرى) .

التمــاثيل : ايه الهيصــة دى .. ؟

كـــاف : (وهو يستعد للفرار) دى جماهير التحالف ..

ت.ميم باشا : جمــاهير ايــه .. ؟

التمثال الرابع : وايــه التحالف ده .. ؟

الثـــانى : التحالف ضــد مين .. ؟

الثـالث : انــا ما اعرفش غير الحلفــاء ..

كـــاف : انــا لازم امشى من هنــا قبل ما يوصلوا .. كانوا هيقتلونى عند مخـــزن الزمالك .. (ويبتعد متجهــا الى يمين المسرح) واتطمنوا .. هاعمل جهدى لفتح البــاب .. (ويختفى .. بينمــا تظهر مجموعة كبيرة من عامة الناس.. بينهم عمــال وفلاحون وبائعون جوالون وافندية .. هم باختصار نمــوذج ركاب احــد اتوبيســات القاهرة .. وينضم اليهم خــلال الدقائق التــالية عدد من الطلبة .. والمجموعة يقودها حسان ، وبجانبهم عبد الســـميع اللبـــان) .

ت. السيدة(١) : تحالف ايــه .. ؟ ! دول الرعاع .

الخامس : (ساخرا) باســـلام ع التحالف .

ت. السيدة(٢) : (مرتعبة (دا اكيــد تحــالف ضــدنا ..

(مجموعة التماثيل تلتم ، وتتراجــع بظهرها فى خــوف مع تقـــدم مجموعة النـــاس) .

حســان : (هاتفا فى مجموعة الناس) اهم قدامكم اهم .. المهــدة كلها .. بصـــوا عليهم يا حضرات .. بصوا كويس .. واهــكوا بنفســـكم .. دول ناس ولا تماثيل ؟ .. اوعى يغركم انهــم بيتحركوا .. وبيتكلموا زى البنى آدمين.. انا عارفهم واحــد واحــد .. عشرين ســنة فى مهــدتى ..

(مجموعة الناس تتوزع على السور ، ويتسابقون الى اقــرب مكان من مجموعة التماثيل ليتسلى لهم الحملقــة فيهم من خــلال القضبان) .

التمثال الاول : (الى تمثال ميم باشا) هو دا خـدامك اللى اهانى وقفل علينا البـاب ..

ت. ميم : (يحـدث فى وجـه حسان) مستحيل ..

حسـان : (ملاحقـا مجموعة اناس بصيحاته) شايفين التمثال التخين ده يا افنـدية هوا سـبب المصيبة كلهـا .. اتحـرك هو الاول قاموا اتحركوا كلهم ..

كان بيبص ناحية البـاب ، راح ملفوت ناحيـة الشـباك .. وانا مصدقتش نفسى .. قلت انى باخـرف ..

(وجوه مجموعة النـاس تحملق فى حسان فى لمى اقتناع ، وباشفاق ، وقد تسمع بين النـاس ضحكات خفيفة) انتم مش مصدقين .. ؟! .. باين عليـكم مش مصـدقين ..

شـاب (١) : (من مجموعة الناس) هما لابسين طرابيش ليـه .. انا اشـهد بان الناس مابيلبسوش طرابيش .. (ضحكات بين الناس) .

حسـان : (مواجهـا الناس) انتـم بتضحـكوا .. ! ؟ .. ايـه اللى بيضحككم..؟ انا جـايكم علشـان تنجدونى تقـوموا تضحكوا .. ؟ دى مصـيبة كبيرة يا عالم .. والضـحك مش دواها .. اللى انتم شايفينهم دول كانـوا تماثيل .. والشـياطين لبستهم ، خلتهم اتحركوا .. وها ناويين يهـربوا ويضيعوا فى شوارع البـلد .. شوفوا ايـه اللى حيحصل لو الشياطين طاحت فى البـلد ..

شـاب (١) : لازم ناويين يهربوا من هنـا ع المتحف .. (وتعلو الضـحكات) .

ت. السيدة(١) : (صـارخة) فجـر ..

الرجل المهزار : التماثيل ما بتشمتش وتقـول : فجـر .. (ضحكات) .

ت. ميـم : امسكى اعصـابك يا نون .. ما يصحش اعصابنا تفلت قـدام النوعيـة دى من الناس .

ت. السيدة(١) : رعاع .. كنت دايمـا باحـذرك من الرعاع .. وكتير نصـحتك بعمـل القوانين اللى تلزمهم حـدودهم .. قلت لى : علشان كـده بالذات دخلت الوزارة .. فين هيـه القـوانين .. ؟
(مجموعة الناس ترهف الاسماع لالتقـاط ما يقـال داخـل الحديقـة) .

بائع متجول : (الى جـاره الافنـدى) يعنى ايـه الرعاع .. ؟

الافنـدى : يعنى .. الغـوغاء .. والدهمـاء ..

البائع المتجول : لا يا شـيخ .. دانـا والله افتكرتهـا بالشتم ..

التمثال الثانى : (الى ميم باشا) اسمح لى يا معالى الباشا .. انى اضـع يدى فى يدك .. فيما يتعلق بهذه القـوانين ..

الثالث : انا خايف لاموت قبل ما افهم شوية من اللى بيحصل هنـا ..

الخـامس : (صارخا فى مجموعة الناس) يالللا امشوا بعيـد ..

شـــاب (٢) : مش هتلاقى بعيد فرجة زى دى .. (ضحكات)

التمثال الخامس : انتم عايزين ايه .. ؟

رجل جـــــاد : عايزين نعرف : انتم ناس .. ولا مش ناس .. اقصد ناس ولا تماثيـل .. (ذهلت التماثيل) ماذا كنتم تماثيل صحيح .. بدون مؤاخذة يعنى ، حنرجعكم المخـــزن ..

التمثال الاول : لقد افلت زمام الناس منا يا باشا ..

الشاب ١(١): (الى جاره) انت سمعت اللى سمعته .. دا بيقـول له يا باشا ..

الرجل المهزار: (بطريقة اولاد البلد) ياباشا .. ياباشـا (ضحكات) .

ت. ميـم : دلوقتى المسائل اتضحت قدامى تماما .. دول بالتعاون مع خدامينا ، همـا وراه كـل اللى حصل لنـا ..

التمثال الاول : ولسوف نقتل الخـدم .. كل الخـدم ..
(صخب احتاج بين الناس)

الرابـــع : الحمــد لله انهم سابونا احيـاء ..

حســـان : (الى عبد السميع) انت مش مصدقنى يا عبد الســـميع .. لســــه مش مصــــدق .. ؟ !

عبد السميع : (فى تردد وهـــو اقرب الى التصديق) انا اتصلت بالمصـــلحة زى ما قلت لى.. ووعدونى يبعتوا مفتشين ..

حســـان : (الى مجمـوعة النـــاس) صدقتم انهم ؟! .. ماصدقتوش .. مابتتكلموش ليـــه .. ماتنطقـــوا ..

صـــوت (١) : حكاية غريبـــة .. زى حكايات الف ليـلة .

صـــوت (٢) : دول عايزين يقتلوا الخـــدامين ..

صـــوت (٣) : حاجـــة تحير .. لمــا ربنــا يسخط البنى ادم يعمله تمثال .. انمـــا يسخط التمثال يعمله بنى آدم .. (ويستمر اللغط برهة) .

حســـان : (محدثا نفسه فى شـــعور بالضياع) معقول ان الواحــــــد يشوف كوابيس وهو صاحى وفى عز النهـــار ...

(ويبرز شاب جاد من بين المجموعة فينبه اليه الناس) .

الشاب الجاد : (فى هدوء تام) ايهـــا الاخوة .. استمعوا الى .. (جميع الانظـــــار من الجانبين تتجه اليه) .. احنا قـــدام خطــر حقيقى .. والراجل ده ، عم حسان ، مابيكدبش .. انا مصـــدقه ..

حســـان : الله يعمر بيتـــك يا شـــيخ ..

الشاب الجاد : (مستطردا فى نفس الهـــدوء) النماذج اللى قدامكم دى .. مش ناس .. دول تماثيل .. (استياء عام بين التماثيل) واللى حصل هنا ، حصــــل فى مخـــازن تانية فى البــلد .. واللى بيعرف يقرا منـــكم ، ضرورى حس

بعدد من رؤوس التماثيل بتبص عليه من خلال السطور ، وهيه مطلعة لسنتها .. ودا معناه ان فيه تماثيل اصبحت بتشاركنا حياتنا فعلا .

وليه صديق رجع امبارح بس من الريف ، حكالى ان فيه تماثيل بتشبه الناس ظهرت فى بعض القرى والبلاد الصغيرة .. وابتدت تطارد الفلاحين فى الغيطان . وتولع الحرايق فى المصانع .. علشان تنشر الرعب والجوع ، وتهز الثقة العامة بالنفس .. وفى التاريخ شواهد كثيرة على ان دا ممكن يحصل . فبعد كل انتصار تحققه الفئات الكادحة من الناس ، تظهر شوية تماثيل زى دول ، وتحاول توقف عجلة الزمن .. وترجعها لورا .. وتطلع حقدها التماثيلى على الناس ..

(سكته .. ثم يضيف فى نفس الهدوء) علشان كده انا مصدق عم حسان .. وحاروح اقف ع البوابة وحامنع اى تمثال من دول يخرج من هنا مستحيل اسيب عشرين سنة من اعمارنا تروح هدر ..

(التماثيل يتبادلون النظرات المذهولة .. وقد تملكها الخوف) .

(الشاب الجاد يخطو فى هدوء شديد متجها على البوابة ، وعيناه على التماثيل . ويقف امام البوابة فى صلابة .. ويلحق به حسان مسرورا بالنتيجة ، ثم عبد السميع جارا دراجته حيث يلقى بها فى مكان قريب) .

ت.السيدة(٢) : (فى ياس) الظاهر انى عمرى ماحاطلع من هنا .. (وتنحط على دكة حسان) .

(مجموعة الناس تتبادل النظرات ، كانما تتشاور بالنظر .. ثم يتحرك رجل ، فرجل ، فامراة .. لينضموا الى حراس البوابة .. ثم يتزايد عدد المنضمين اليهم بالتدريج ، حتى لا يبقى رجل واحد لم ينضم اليهم ، ويتجمد المشهد برهة ، ثم ينزل الستار بحركة بطيئة جدا .. كانما كان يتمنى لو ينتظر نهاية اخرى ..) .

ســــــتار

* * *

المكتبـــة العربيـــة :

محمد مندور .. وتنظير النقد العربي

تأليف : د· محمد برادة

عرض : د· أحمد درويش

تحمل هذه الدراسة عنوان : « محمد مندور وتنظير النقـــد العربى » وقـــد صـــدرت عن دار الاداب البيروتية سنة ١٩٧٩ ، وكانت الدراســـة قـــد اعدت اولا باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه نهـــاية المرحلة الثالثة 3 em cycle من جامعة باريس تحت اشراف البروفيسور انـــدريه ميكيل استاذ كرسى الادب العربى فى الكوليج دى فرانس ومترجم « كليلة ودمنة » الى الفرنسية وصـــاحب الدراســـات المشـــهورة عن « الجغرافيا الانسانيـــة عند العرب » و « ســـبع حكايات من الف ليلة وليلة » و « قراءة تحليلية لحكاية عجيب وغريب » و « بـــدر شاكر السياب دراسة وترجمة مختارات الى الفرنسية » و « حضارة الاسلام » وغيرها من الدراســـات الثرية التى قدمها ومازال يقدمها اندريه ميكيل فى حلقـــات بحثه فى الكوليج دى فرانس وآخرها الحلقة التى يدير فيها بحثه هـــذا العام عن : « مجنون ليلى اعادة قراءة فى التراث العربى والفارسى ومقارنة مع مجنون الزا ، لويس اراجون فى الأدب الفرنسى الحديث » .

وقـــد نقل الدكتور محمد برادة بنفسه أطروحته من الفرنسية الى العربية وتلك تجربة ليست بالميسورة فى ذاتها ولا بالمحببة الى نفس المؤلف غالبا حيث تخلف معايشة الاعمال التى يتقدم بها أصحابها لنيل الدرجات العلمية على نفوس اصحابها آثار فترة المعـــاناة والتوتر فى البحث وهم لا يجـــدون عادة « شهية مفتوحة » لاعادة تناولها والقيام بمغامرة الترجمة معها ، وهذا الشـــعور يقف دون شك وراء مئات من الاعمال الجادة التى كتبت عن ادبنا العربى بلغات اجنبية ولم تواتِ اصحابها عزيمة الدكتور برادة فى اعادة المغامرة من جديد وهو يـــستحق الثناء من اجل هذه النقطة فى ذاتها ولعل نموذجه يكون دافعـــا للكثيرين منا الى طرق ابواب هـــذه التجربة فيما يتصل برسائلهم المكتوبة بلغات اجنبية .

على أن قيـــام المؤلف بالترجمـــة يترك من زاوية أخرى « بصمات لغوية » على العمل وذلك واضح على نحو خاص فى المصطلح النقـــدى عنـــد الدكتور برادة ، لقـــد ظل فى كثير من الاحيـــان موزع العينين بين المصطلح الفرنسى الذى عايشـه وعاناه وولدت من خلاله فكرته الأولى وبين المصطلح العربى الذى يريد ان ينقل اليـــه فكرته وهو مصطلح غير موجود فى كثير من الاحايين نتيجة للحداثة النسبية للدراسات النقـدية عنـــدنا ولعـــدم الاستقرار على مصطلحات نقدية تكتسب الدقة والوضوح والاتفاق على التداول ، ومن اجل هذا كان « المترجم » يضطر فى كثير من الأحايين الى نحت مصطلحات على صـــيغ تبـــدو غريبـــة بعض الشىء على الآداب العربية وبطريقة تحتاج معهـــا الى هوامش تفســـيرية لكى تردها الى جذورها فى الفرنسية أو الى تبرير لغوى لصيغتها فى العربية ، واذا قرانـــا مثلا هذه الفقرة فى ص ١٦ : « اذا ابعدنا اتجاه هؤلاء النقاد « **الخلص** » وهو ابعاد يفرض نفســه على الاقل بسبب عدم توفر هـــذا الاتجـــاه على آفاق وفعالية نتيجة لتجاهله **للتاريخانية** فان الاتجاه الحديث الذى تعرض **للمثاقفة** هو ما يتيح لنا تتبع مسار اشكالية النقد العربى المعاصر » فلابـــد ان يلفت نظرنا هذه التركيبات « التاريخانية » و « المثاقفة » وقـــد نتحدث عن نزعة تاريخيـــة أو تاريخية أو غيرها من الصيغ التى تقرها قواعـــد النسب » من مادة تاريخ فى العربية ، اما « المثاقفة » Aceulturation وهى مادة المفاعلة من « الثقافة » والدالة على تبادل الأخذ والعطـــاء فى الثقافة فلا اعتقد انها هى التى يريد الباحث التحدث عنها هنا ، وبنفس الطريقـــة يقف القارىء العربى عنـــد عبـــارات كثيرة مثلا فى ص ٢٧ : « ما كان بوسع مندور وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق الى **الادلجة** ان يفلت من **ميكانيزم التكيف** » او « لتسهيل سيرورة التبرجز » ص ١٧٤ او : « ايديولوجيا ليبرالية ـــ قسرية » ص ١٧٩

ولا يفيد القارىء كثيرا ان يعرف ان « الأدلجة » قادمة من مصطلح Idealogisation ولـــو اســـتخدم المترجم « التنظير » او كلمة تـــدور فى اطارها لبـــدا اقرب الى منطق اللغـــة العربية اما « ميكانيزم التيكيف » فهى امتداد وتزاوج فى وعى المؤلف المترجم للغة فكر بها وأخرى كتب بها ، والتعبير عن اضفاء روح الاسطورة على الاشياء Mystification بكلمة « اسطرة » ص ١٧٠ لا يخلو من عسر فى تقبل الاداب العربيـــة له والمؤلف نفسه يحس بصعوبة حركة هذه المصطلحات ويحاول بين الحين والحين اللجوء الى اعطاء تفسيرات لها لكن تفسيراته فى الغالب لا تنصب على طريقـــة صوغها اللغوى وانما تمتد الى الحقول التى يريد البحث ان يغطيها من خلال الاستخدام كأن يقول مثلا فى ص ١٧١ : « ففى هذه المرحلة اتخذت **الادلجة** طابع رفض التحليلات المتصلة **بواليـــات** الهيمنة الأجنبية وعلائق الانتاج » .

ان هذه النقطة لا تقف أهمية المناقشة فيها عند حدود « الشـــكل » وانما تتعداه الى جوهر المهمة الملقاة على « الكتاب العربى » وهى تبـــدأ « بالتوصيل » لقارىء يمتد على خريطـــة واســـعة وتختلف منابع الثقافة الأجنبية التى يتصل بها من اقليم لآخر ، ولكن تتوحد فى النهاية غايته من الالتقاء فيما يكتب له بالعربية بحصاد الفكر القومى والعالمى مصوغا فى لغة ومصطلحات يلتقى الجميع حولها .

اختار المؤلف تقسيما للمراحل الفكرية عند محمد مندور يرتبط الى حد ما بتقسيم الحياة السياسية فى مصر فى مرحلة الابداع النقدى عنـــده من خلال ربطه بالنبض العام للطموح الســـياسى لمفكرى الطليعة فيقف فى الفصل الاول الذى يعقده بعنوان : « مندور والمثاقفة او المرحلة التأثرية » عنـــد مسيرة تكوين مندور وكيف انه يتشرب خلال فترة تكوينـــه الأول ودراسته الجامعية روح الاهتمام بالتراث العربى الاسلامى التى كانت سائدة فى هذه الفترة ويشير الى أن طه حســـين اعجب فى هـــذه الفترة بموضوع كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة وانه نتيجة لذلك اقنعه بأن يواصل دراسته فى الآداب بعد ان كان قد أتم دراســـته فى الحقوق وايد ترشيحه الى فرنسا ليعد رسالته لدكتوراه الدولة فى الآداب وهى الرسالة التى لم يقدر لها أن تعـــد بسبب تنوع اهتمامات مندور الفنية والعلميـــة والسياسية فى باريس فى الفترة الخصبة التى قضاها بها من ١٩٣٠ الى ١٩٣٩ وهى سنوات كانت لها اهمية حاسمة فى تاريخ التكوين الثقافى لمندور وكانت فى ذاتها سنوات مخاض رهيبة عاشتها اوربا قبل الحرب العالميـــة الثانية وتلاقت فيها تيارات المحاولات التجديدية فى كل اتجاه : مالارميه وبول فاليرى وبريتون وارجون فى الشعر وهيمنجواى وسيلين ومالرو فى الرواية وباشلار وسارتر فى النقد الادبى . ولم يكن بامكان مندور فى هـــذه الفترة الا ان يختار زاوية هادئة تستطيع عيناه من خلالها متابعة جزء من الحركة الفكرية الشديدة الدوران بما يتناســـب وقـــدرة وافد غريب على محاولة ايجاد توازن بين الشلل والانبهار وكانت هذه النافذة هى جامعة السربون بمناهجها « الرزينة » وكتابات المفكرين الذين يحاولون أن يربطوا خيوط التطور المستقبلى بجذور الثقـــافة ومن بين هؤلاء وقف مندور امام جوستاف لانسون وجورج دهاميل وقد ترجم للاول « منهج البحث فى اللغة والأدب » وللثانى « دفاع عن الأدب » وقـــد كان من اثر هـــذا الاتصال الفكرى ايمان مندور فى هذه الفترة بمنهج تحليل النصوص وفقهها وقـــد انعكس ذلك فى الدراسات التى نشرت له فى هذه الفترة بالمجلات الثقافيـــة والتى جمعها فيما بعد فى « الميزان الجديد » وايمان مندور فى هذه الفترة بالمنهج اللغوى هو الذى يقرب بينه وبين النـــاقد العربى عبـــد القاهر الجرجانى وهو الذى يدفعه من الميزان الجديد الى رسالته عن « النقـــد

المنهجي عند العرب » التى قدمها الى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان « تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى » .

ولا تقف كتابات مندور فى هذه المرحلة عند الدراسات الأدبية وانما تغطى ايضا حقل المقال السياسى ومنذ سنوات دراسة مندور فى باريس وصوته يرتفع بالدفاع عن حق مصر فى الغاء المحاكم المختلطة وبعد عودته كانت كتاباته فى صحيفة « المصرى » فى الأربعينات تجسيدا للبحث عن حل اشتراكى – ديمقراطى للأزمة السياسية لمصر .

هذه المرحلة السياسية وجذورها الثقافية يتناولها المؤلف فى الفصل الثانى الذى عقده بعنوان « الحقل الادبى فى مصر (١٩٣٦ – ١٩٥٢) » وهو فصل حاول فيه المؤلف اعادة الربط بين الحركات السياسية والانتاج الادبى فى مصر منذ أوائل القرن العشرين وكيف ان نموذج مصطفى كامل الوطنى الرومانسى وأحمد لطفى السيد العقلانى الأرسطى يخلعان تأثيرهما على نمطين من الانتاج الروائى فى هذه الفترة ثم كيف كانت دعوة ثورة سنة ١٩١٩ الى الحرية لها اصداؤها فى دعوة « جماعة الديوان » الى حرية الشعر ودعوات الحرية فى النقد الأدبى والسياسى عند طه حسين وعلى عبد الرازق ، ويضيف المؤلف الدور الذى لعبته جامعة القاهرة فى هذه الفترة فى توجيه مسار الثقافة (وهو يذكر مرتين على الأقل ان جامعة القاهرة افتتحت سنة ١٩٢٥ ص ٧٦ و ٨٥ ، والواقع ان الجامعة المصرية افتتحت رسميا فى ٢١ ديسمبر سنة ١٩٠٨) والمؤلف من خلال تتبع للمبدعين وتيارات الابداع فى هذه الفترة يقسم الأدباء الى « نقاد جامعيين وادباء ملتزمين وكتاب عموميين » وهى تقسيمات يتأثر فيها بمنهج بيير بورديو الذى وضعه فى مقال له ودرس على اساسه « حقل السلطة والحقل الثقافى » فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وظهر فى باريس سنة ١٩٧١ فى فترة اعداد المؤلف لرسالته ولم يستطع الافلات من جاذبيته مع ان تطبيقه على حقل الأدب فى مصر فى هذه الفترة لا يخلو من تعسف ولو ان المؤلف كان قد تحرك من داخل الفترة التى يدرسها ووضع قلمه فى مدادها لكانت تقسيماته اكثر طبيعية ، وينتهى المؤلف من ذلك الفصل بتصنيف مندور باعتباره « مثقفا عضويا » « لا مثقفا تقليديا » من خلال انتمائه لحزب الوفد واسهامه الفعلى فى المعارك التى خاضتها الامة ، وان كان يلاحظ مع جاك بيرك ان الانتماء العضوى فى هذه الفترة لم يكن انتماء لفئة واحدة وانما لمجموعة من الفئات تلتقى فى « وفد » واحد ، لكن هذه الفترة التى طغت فيها اهتمامات مندور السياسية على اهتماماته النقدية والتى امتدت من ١٩٤٤ الى ١٩٥٢ تركت اثرها على مندور الناقد من خلال ايمانه بضرورة « التنظير والتفكير المذهبى » فى الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن « مرحلة النقد التحليلى » عند مندور

وهو يرصد محاولات مندور فى الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وهى الفترة التى كانت تعد ازمة بين السياسى والناقد فى شخصية مندور ، لقد حاول مندور أن يمتد بدوره السياسى قليلا بعد قيام ثورة يوليو واصدر كتيبا عن « الديمقراطية السياسية » دافع فيه عن تعدد الأحزاب ، لكن الغاء الأحزاب وتولى الثورة بنفسها التحدث عن الطموحات التقدمية الغى دور كثير من المفكرين السياسيين قبل الثورة ومنهم مندور نفسه الذى عاد الى ميدان النقد الأدبى من خلال تدريسه فى معهد الدراسات العربية ومقالاته النقدية فى الصحف والمجلات الأدبية وقد تركز اهتمامه فى هذه الفترة على الشعر والمسرح بالدرجة الأولى والرواية بدرجة اقل وفى مجال الشعر صدرت له دراسات قصيرة عن المازنى ومطران وصبرى وولى الدين والشعر المصرى بعد شوقى ومسرح شوقى ومسرح عزيز اباظة وصدر له كذلك فى المسرح ، دراسات عن المسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم وهذه الدراسات تتسم فى معظمها بطابع القراءة التحليلية التى تعد امتدادا لفقه النصوص الذى كان مندور قد دعا اليه من قبل ، لكنه اضاف الى هذا الطابع فى هذه الفترة الاهتمام بالعامل الاجتماعى السياسى ونزوعه الى ما كان يعبر عنه احيانا بالواقعية الاشتراكية ولا شك ان الزيارة التى قام بها مندور للاتحاد السوفيتى ورومانيا سنة ١٩٥٦ كان لها كما اشار بنفسه اثر فى لفت نظره الى زوايا جديدة فى التاثير على حركة الابداع .

الى جانب المحاضرات الجامعية التى انتجت هذه الدراسات كان النقد الصحفى عند مندور رافدا هاما من روافد ابداعه فى النقد المسرحى على نحو خاص — ومن هذه الزاوية يعد مندور واحدا من آبرز من تصدى من الجامعيين فى جيله لمتابعة الحركة الادبية وهى مهمة يجد الجامعيون فى كل العصور قدرا غير قليل من الحرج فى الاضطلاع بها ، فطبيعة الدراسة الأكاديمية تجنح الى الثبات والأناة واعطاء الظاهرة الوقت الذى تقتضيه ضرورات الملاحظة العلمية ، على حين ان طبيعة المتابعة الصحفية هى السرعة فى التغطية قبل ان يخفت صدى الأحداث او يقل الاهتمام بها . واحداث التوازن بين هذين المطلبين ليس بالأمر الميسور دائما .

وقد استطاع مندور من خلال هذه المتابعات أن يغطى قضايا تتصل بمسرح شوقى واباظة والحكيم ونعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهم وأن يوظف ثقافته النقدية بدءا من محاضرات السوربون فى الثلاثينات الى المصطلحات الروسية التى اكتسبتها بعد اهتمامه بالواقعية الاشتراكية كما فعل فى نقده لنعمان عاشور عندما استخدم فى نقد مسرحه مصطلح « الاوشرك » وهو مصطلح روسى يعنى العرض المسرحى لقضية من القضايا الاجتماعية .

فى الفصل الأخير من الكتاب يحاول المؤلف أن يتبع تطور فكرة « نظرية الادب » ونظرية النقد فى فكر مندور ويشير بصفة خاصة الى التحول الذى طرأ على منهجه فى المرحلة الأخيرة عندما أصبح يتهم من رشاد رشدى فى بداية الستينات بأنه أصبح ينحاز الى جانب المضمون على حساب الشكل ويتساءل ان كان ارتباط مندور بمجلة « الشرق » الموالية للاتحاد السوفيتى بدءا من سنة ١٩٦٠ كان يمثل ارتباطا مذهبيا أم أن « افتتاحياته » لهذه المجلة لم يكن أكثر من اداء وظيفى ، ويرى المؤلف ان نظرية الأدب عند مندور تتطور بدءا من محاولته تعريف الأدب وربطه بالحياة : « باويل أدب بعده شىء غير الحياة » والانتهاء الى أن « الادب صياغة فنية لتجربة بشرية » ثم مناداته بفكرة « الشعر المهموس » وهو من خلال ذلك كله يشف عن عدم التزام بالتعريف الكلاسيكى التقليدى للأدب عند العرب وبالاقتراب من المفهوم الانسانى للأدب لكنه فى الوقت ذاته « اقتراب تلفيقى » يحاول ان يعبر عن الفترة الثقافية التى كان يحياها مندور .

اما نظرية مندور فى النقد فهى تعتمد كما يرى المؤلف على ثلاث دعائم تتمثل فى ان « الأدب فن لغوى » وهو من ثم لا يمكن أن يتحول الى « علم » كما كان يسعى نقاد القرن التاسع عشر فى أوربا ولكنه مع ذلك يستعين بحصاد العلوم الأخرى — والدعامة الثانية للنظرية هى اعتمادها على المنهج الارسطى فى التحليل القائم على رصد هيكل العمل وتتبعه من خلال محاولة التعرف على الثغرات ، ثم تأتى النزعة الايديولوجية التى كان المؤلف قد حاول جاهدا على امتداد العمل كله تتبع خيوطها .

ان دراسة الدكتور محمد برادة عن تنظير النقد العربى عند محمد مندور تمتد على محور زمنى واسع وتحاول ان تلم بأطراف قضايا سياسية معقدة ووسائل فنية تتنوع بتنوع ما عرف الادب العربى من روافد قديمة او ثقافات حديثة وتستشرف من خلال ذلك كله آفاقا لتطور النقد العربى ولقد نجحت من خلال ذلك كله ان تثير أسئلة جيدة وان تقدم بعض المحاولات الجادة للاجابة عنها .

د. أحمد درويش

حوار مع إميل حبيبي

حول الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل

اجرت الحوار : منى أنيس

فى هذا الحديث الذى اجريناه مع اميل حبيبى صاحب « الوقائع الغريبة » نقدم مناقشة لبعض عناصر هذا العمل — كما تصورها المؤلف ، ولكن يجب الا ننسى ان رؤيته ، وان كانت احد العناصر الداخلة فى العمل الأدبى ، الا أن العمل نفسه ليس محصلة بسيطة لنوايا المؤلف ، أو مجموع العناصر الداخلة فى تكوينه . ان « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد ابى النحس المتشائل » ، شأنها شأن اى فن عظيم ، هى محصلة اخضاع هذه العناصر مجتمعة لمنطق الفن وآلياته الداخلية ، ومن ثم يصبح من الخطأ الفادح محاولة اختزاله الى هذا العنصر او ذاك ، او البحث عنه بصورة مباشرة داخل النص . ان هذا الحديث ، الذى نقدمه للقارىء ، هو حديث حول العمل ، وليس عنه ، فالحديث عن عمل كالوقائع الغريبة يجب أن يتم وفقا للمعايير العلمية فى تناول النص الادبى وفض مغاليقه ، وهذه مهمة اكبر واعتقد كثيرا من أن تتسع لها صفحات قليلة .

* انت تكتب القصة منذ الأربعينيات ، فلماذا برأيك لم تظهر « الوقائع الغريبة » والتى تصور تجربة العرب داخل اسرائيل الا فى السبعينيات ؟

**** اعتقد ان « الوقائع الغريبة » جاءت تعبيرا عن نضوج تجربة معينة ، وهى تجربة تهم العرب الفلسطينيين والعرب عموما ... تجربة حياتنا داخل اسرائيل .**

وبالطبع فقد عشت كل هذه التجربة ، ويبدو انها نضجت نضوجا لا باس به فى وجدانى فخرجت من تلقاء نفسها تعبيرا عن هذه التجربة .

والتجربة بالطبع تجربة متميزة لا يمكن أن يعبر عنها الا من عايشها . وما كان من الممكن صدور هذا العمل الا بعد نضوج التجربة ومرور وقت مقبول ومعقول عليها .

الكتـــابة عن مرحلة لا تأتى خلال المرحلة ، وانما تأتى ــ ان أردنا العمق ــ بعد انتهاء المرحلة .

مثلا . . . فى أثناء الاحتلال النازى لم يكتب الأدب المعبر عن هــذه التجربة ، وانما كتب فيما بعد : الأعمال الناضجة عن الحرب العـــالمية الثانية لم تكتب أثناء الحرب وانما الآن . فى اعتقادى ان هذا هو الأمر الطبيعى .

أود أن أبدى ملاحظة اخرى وهى أن عـــددا من النقاد والمبدعين حاول أن يربط بين نضوج العمل الفنى والأدبى ونضوج الكاتب من حيث العمر . انا لا أوافق على هـــذا . نضوج العمـــل الأدبى برأيى يرتبط بنضوج المرحلة السياسية والاجتماعية التى أراد الكاتب ان يعبر عنها ؛ وكم من كتاب عباقرة كتبوا اعمالا خالدة بحق وهم فى شرخ الشباب .

كتابة الوقائع الغريبة :

* هل اتخذت قرارا واعيا بالبدء فى كتابة الوقائع الغريبـــة لدى احساسك بنضوج التجربة التى تريد التعبير عنها ؟

** شرعت فى كتابة فصل فكرت فى البداية أنه قصـــة قصيرة ، ولكنى استرسلت فى كتابة ما أصبح فيما بعـــد الفصـــل الأول من الوقائع الغريبة . كان قصدى بالطبع هو ان أكتب التجربة التى حاولت مرارا أن أكتبها فى السابق . واذكر أننى فى الفترة نفسها كتبت قصة قصيرة بعنوان « السلطعون » ، وانا اعتز بهذه القصة جدا رغم أننى وصلت فيها لنتيجة عجيبة غريبة هى أنه لا حل لهذه القضية الفلسطينية .

ولقـــد عدت الى هذا التفكير الى حد ما فى « الوقائع الغريبة » حين صار سعيد يصرخ :

هل من بديل عن نزول كائنات من عالم آخر لينقذونا ؟ هل من بديل عن الجلوس على الخازوق ولو ربع خازوق . . . ولو نصف خازوق ، ثلاثة ارباع خازوق ؟

كان هذا الأمر يشغلنى . فلما أنهيت كتابه الفصل الأول شعرت اننى دخلت فى الطريق الصـــحيح . كثيرا ما اقرر أن أكتب عملا أدبيـــا

فأكتب ، ولكنى اشــعر اننى لم اجد المفتاح . الفصل الأول .....
وربما الجملة الأولى هى بالنسبة لى المفتاح . ولنعمم ونقول اذا دخلت فى الفصل الأول ورضيت عن ذلك ، حينئذ لا يعود أى شىء يوقفنى عن الاستمرار فى الكتابة .

وهكذا حينما احسست أننى دخلت فى الطريق السوى توقفت عن الكتابة ، واخذت اجمع ما اريد من حقائق مع التواريخ من اعداد جريدة الاتحــاد منذ صدورها فى دولة اسرائيل حتى تلك الأيام التى كنت اكتب فيهـــا .

* متى كان هذا التاريخ ؟

** بدات الكتابة عام ١٩٧١ وانهيتها عام ١٩٧٤

* هل يمكن ان تحدثنا عن مسيرة العمل الواعى داخل النص نفسه حتى اكتمل فى شكله النهائى ؟

** المخطوطة الأصلية للقصة اطول من القصة كما صدرت ثلاثة مرات . كان على أن اقطع من لحمى .

* كيف ؟

** قيض لى فى المتشائل أن أجد عددا من الكتاب والرفاق والاخوان ادعوهم لأقرأ عليهم المخطوطة واسمع ملاحظاتهم . « الوقائع الغريبة » كما تعرفين ثلاثة كتب . فكنت اقرأ كل كتاب وعلى اثر ملاحظاتهم أعود الى الصياغة والاقتطاع . بالطبع لم اكن انتظر منهم ان يتكلموا بصراحة تامة . ولكن حينما كنت أشعر بالملل فى عيونهم كان هذا يكفينى .

مما لا شك فيه أن تجربتى كصحفى ومسئوليتى عن الجريدة — وانا الذى أحارب المقـالات الطويلة وأكره الكاتب على أن يوجــز ويقطع من كتابته ، وأقوم أنا مرات بالغـــاء أجزاء من هذا المقال ، أو حتى من قصة تأتينا ... كل ذلك علمنى الهوان .

ومن يهن يسهل الهوان عليــه
مـــا لجـــــــرح بميت ايـــــلام
وهكذا صرت اقطع من لحمى الذى صـــار ميتا .

* ماذا عن المـــادة التى جمعتها قبل الكتابة ؟

** المعلومات التى جمعتها معلومات قيمة مازلت أحتفظ بهـــا حتى الآن . ولكن اغلبها لم يدخل العمل . هناك شىء يعرفه رفاقى وهو أننى أهملت فى قصة « الوقائع الغريبة » المعلم الاســـاسى فى حيـــاة الجماهير

العربية فى اسرائيل وهو مجزرة كفر قاسم . فى هـذا الاطار وفى هـذا الأسلوب لم أستطع ان ادخل المجزرة ، لأنها اكبر وتأثيرها اكبر بكثير من الفكرة التى قررت أن اعرضها ، وهى فكرة الاتكالية والوهم بوجود طريق اقصر واخف كلفه .

* هل هناك ثمة مواد لم تكن ذات علاقة مباشرة بتجربة العرب فى اسرائيل ولكنها دخلت فى نسيج العمل فى شكله النهائى ؟

** فى عام ١٩٧١ كنت فى المـانيا الديمقراطية وسمعت بما حدث فى السودان فى اعقاب حركة هاشم العطا . كان سلام عادل قـد استشهد فى العراق من قبـل ، وكانت مذابح الشيوعيين فى أندونيسيا ، وها هى المشانق فى السودان . انعكست على نفسى ... ولا شعوريا خرجت معى قطعة كتابية أسميتها « الصمت » . أهملت هذه القطعة حتى عام ١٩٧٤ وانا اكتب « الوقائع الغريبة » فى شكلها الأخير ، فأدخلتها بحيث لا يشعر احد بادخالها . هذه القطعة هى الحديث الذى يدور بين الطنطورية وابنها على شاطىء الطنطورة المهجور حيث تخاطبه الأم :

— « الناس لا يتحملون ما انت مقدم عليه .

— سأتحمل عنهم حتى يتحملوا عن أنفسهم .

— ولدى ، ولدى .

— أماه .. أماه ، حتى متى ننتظر برعمه الزنابق ؟

— لا تنتظر يا بنى . انما نحن نحرث ونتحمل حين يحين الحصاد .

— متى يحين الحصاد ؟

— تحمل !

— تحملت عمرى » .

* ماذا عن االأسلوب الذى تناولت به هذه المواد ، وهل خضع هو الآخر لقرار واعى من جانبك ؟

** لا يمكن فصـل العمل الأدبى الذى يستحق هـذا الاسم عن أدوات الأدب ، او ما يسمى عموما بالأسلوب . وأنا اخـذ على العديد من الكتاب العرب — وخصوصا الفلسطينيين — أنهم لا ينتبهون الى أن أحد مقومات العمل الأدبى ، الذى اذا لم يكن موجودا سقط العمل ، مهما كان مضمونه ، هو الأسلوب والصناعة .

مثلا فى فن الموسيقى هل نستطيع أن نعتمد فقط على الموهبة ، وعلى السماع ؟ بالطبع لا ..... بعد الموهبة من الضرورى اخراجها ، وبعد الاسترسال الصادق من الضرورى الانتباه الى الذوق .

نحن اخذنا على الكتاب والشعراء العرب فيما يسمى عصر ما قبل النهضة ... اخذنا عليهم الاكتفاء بالأسلوب دون المضمون . ولكن هذا لا يعنى ان الأسلوب غير مهم . الأسلوب الذى يشتمل على اللغة الصحيحة والتراكيب التراثية المتوارثة . وحين نقول المتوارثة نعنى بذلك أن الأجيال التى سبقتنا حققت منجزات لا يمكن تجاهلها . أحق بنا ألا نتجاهل ما حققته تراثنا من منجزات هى أحد المنجزات الانسانية الهامة . ان العناية بالاسلوب فى النهاية يصبح جزءا من العناية بالمضمون ... والاسلوب الذى يقدم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وانما يقرره تراثه... لكى يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل اليه ذلك المضمون .

* كيف امكن فى خضم مشاغلك السياسية العديدة افراد الوقت اللازم لعمل كالوقائع الغريبة ؟

** فى اثناء الكتابة وصلت الى ذلك القرار الذى كان من الصعب على حزبى ان يقبله وهو أن استقيل من البرلمان لاتفرغ للعمل الأدبى .

جاءت استقالتى عام ١٩٧٢ واثارت مختلف الأقاويل ، وكان من الضرورى أن يصدر الحزب واللجنة المركزية بيانا يفسر فيه لماذا جاء هذا الأمر — الذى هو بطلبى وبالحاح منى .

الأمر الغريب هو أننى تعدت بعد استقالتى — بموافقة الحزب — ثلاثة اشهر فلم اكتب كلمة . فطلبت من الحزب أن يعطينى عملا يوميا ، ورجعت رئيسا لتحرير جريدة الاتحاد . وفى اثناء ذلك انجزت « الوقائع الغريبة » الذى هو عمل — بالاضافة الى ما فيه من خيال — يستطيع ان يكون سجلا تاريخيا لموبقات الحكم الاسرائيلى .

* أخيرا ، كيف ترى أنت نفسك تميز « الوقائع الغريبة » فى الأدب العربى الحديث ، والام تعزى هذا التميز ؟

** اجمل فهمى لما يقال من أن « الوقائع الغريبة » عمل متميز بأنه — فى رأيى — يتميز بامرين :

— انه جاء بعد نضوج تجربة معينة وتعبيرا عن نضوج هذه التجربة. وبمفهوم محدد فالعمل لا يقتصر على تجربة الشعب العربى الفلسطينى الذى

بقى فى وطنه ــ ذلك الذى أصبح دولة اسرائيل ، وانما ــ وهذا طبيعى ــ هى أيضا تجربة المـــأســاة الفلسطينية كلها .

ــ الأمر المتميز الثانى هو رغبتى فى الدفاع عن آصالة التراث العربى وحضـاريته فى مواجهة الاعتداء . حتى نكون : علينا ــ وفى مواجهة التمييز ــ ان نكون متميزين ومتفوقين فى جميع المجالات .

كل هذه التجربة وجدت تعبيرها فى عملى « الوقائع الغريبة » الذى كما علق عليه العديد من النقاد انه اجمال للتجربة الكفاحية لشـعب ، ولا بأس من القول بالتجربة الحضارية لشـــعب لأن الكفاح ضـــد الظلم هو أعلى مستويات الحضـارة .

تم اجراء هذا الحوار فى لندن ــ ديسمبر ١٩٨٣

تعقيب على مقال الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

بقلم : د. احمد حسين الصاوى

نشر الزميل الدكتور السعيد محمد بدوى مقالا بهذا العنوان فى العدد الاول من مجلة « أدب ونقد » وقد جاء فيه :

« لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستماع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية (من اجل الأميين) ! ... الخ » .

ولقد أفرد النديم حقا فى صحيفتين من صحفه مكانا للعامية ، وهما « التنكيت والتبكيت » التى أصدرها قبل الثورة العرابية ، و «الاستاذ» التى اصدرها بعد عشر سنوات منها . اما « الطائف » التى اصدرها لسانا للثوريين العرابيين فلم يحل بينه وبين استخدام العامية فيها الا احمد عرابى نفسه .

وكان النديم يقصد فعلا أن تكون فى صحفه مادة للاميين ، ولم يكن فى ذلك اى مفارقة . فلم يفترض النديم أن الاميين سوف « يقرءون » صحفه ، ولكنه كان يعلم يقينا أنهم سوف « يستمعون » الى من يقرؤها لهم . فلقد كانت نسبة من يعرفون القراءة فى ذلك الوقت ضئيلة جدا . ومن هنا فقد كانت أرقام توزيع الصحف ، وهى وسيلة الاعلام الوحيدة فى ذلك الوقت ، لا تمثل حقيقة عدد قرائها ، اذ شاع بين المصريين — وبخاصة فى الريف — أن تتحلق الجماعة منهم حول قارىء واحد يسمعهم ما تضمنته الصحيفة ، لانهم أميون لا يستطيعون أن يقرءوا مثله . ولا شك أن الدكتور بدوى شهد — كما شهدت — انتشار هذه الظاهرة ، وبالذات قبل شيوع وسائل الاعلام المسموعة والمرئية ، واعتماد أبناء شعبنا عليها — متعلمين واميين — فى الحصول على ما يرغبون من مواد اعلامية ، وأثر «الترانزستور» الخطير فى ذلك .

ولم يكن النديم وحده هو الذى فعل ذلك ، وانما فعله قبله يعقوب صنوع فى صحيفته الساخرة « ابو نظارة » ، واستمر يتبع هذا النهج بعد أن هاجر بصحيفته الى باريس وظل يصدرها من هناك ويهربها الى المصريين .

ان ظاهرة ميل الأمى المصرى بل وتحمسه للاستماع ، التى التفت اليها بذكاء كل من صنوع والنديم وكانت وراء سياستهما فى تحرير صحفهما، تمثل سمة بارزة من سمات عملية « التلقى » الاعلامى ، منذ كان فى مصر اعلام مطبوع. ونلمس أثر هذه الظاهرة بوضوح أيام الحملة الفرنسية، عندما عرف المصريون لاول مرة الكلمة المطبوعة . فقد ادركت سلطات الحملة أن نسبة من يعرفون القراءة فى غاية الضآلة ، ولعلها ادركت

كذلك نزوع عامة المصريين الى « الاستماع » ، فهم يستمعون فى خشوع الى القارىء يتلو عليهم آيات القرآن ويشدو لهم بالقصائد الدينية ، ويستمعون فى شغف الى الراوى يقص عليهم الحكايات والأساطير . ومن ثم فان وسيلة الاعلام المطبوعة الأولى التى خاطب الفرنسيون من خلالها أفراد الشعب المصرى كانت منشورات تلصق «فى مفارق الطرق ورءوس العطف وأبواب المساجد ...» كما قال الجبرتى ، وترسل منها نسخ قليلة الى المشايخ والاعيان (أى الى من يعرفون القراءة) . وكان الناس يقفون جماعات أمام هذه المنشورات الملصقة ليستمعوا الى من يقرأ لهم ما تضمنته من رسائل اعلامية كتبت بلغة هى مزيج من العامية والفصحى .

والدارس لتاريخ الصحافة المصرية يستطيع أن يتبين كيف طورت هذه الصحافة أساليب التعبير العربية تطويرا كبيرا ، فبسطت اللغة ، وخففت من تعقيداتها ، وتجنبت الغريب من ألفاظها وغير الشائع من مترادفاتها . واقتربت لغة الصحف بذلك كثيرا من الشخص العادى الذى تعلم تعليما بسيطا ، بل واقتربت كذلك من « المستمع » الذى لم يكن يقرأ أو يكتب . وهكذا نشأت لغة جديدة أو نشأ مستوى جديد من مستويات اللغة العربية ، هو المستوى « الاعلامى » الذى يحتل مكانا وسطا بين المستوى الرفيع والمستوى العامى . وكان عبد الله النديم يستخدم فى تعمد واقتدار هذا المستوى المتوسط مع المستويين الرفيع والعامى فى مجلته الرائعة « الأستاذ » ، وكان لكل من هذه المستويات جمهور قارىء أو مستمع .

وقد تمثل هذا المستوى الجديد أكثر ما تمثل فى المواد الخبرية ، بما استقرت عليه من أساليب وأنماط مستحدثة كالجمل القصيرة والمقدمة البسيطة والعنوان الموجز النافذ ... الخ . وساعدت الترجمة الى العربية فى هذا التطوير وفى اثراء لغة الاعلام بعدد كبير من الألفاظ الجديدة التى شاعت بعد ذلك على الالسن والاقلام .

وأفادت الاذاعة المسموعة والمرئية كثيرا من التطوير اللغوى الذى حملت عبئه الصحافة ، فبدأت من حيث انتهت هذه ، ومضت بعدها على طريق التبسيط شوطا ، حتى تستأثر دونها باهتمام المستمع .

وعبر المسار الطويل الذى قطعته الصحافة والاذاعة فى هذا الاتجاه حدثت عدة أخطاء وانحرافات عن سواء السبيل ... ولكن هذه قضية أخرى .

ثمرة الليمون العائدة

حوار مع عدلي رزق الله

اعداد : احمد اسماعيل

وقف جوان ميرو الفنان الفرنسى المعاصر ذات يوم فى مرسمه مشدوها فزعا ، عندما راح احد الرواد يحاول العبث باحدى لوحاته قائلا له « انك لا تساعدنى على اعادة ترتيب الطبيعة .. بل على افسادها » !

فاللوحة الفن هى « اعادة ترتيب للطبيعة » ، واسهام رفيع فى كشفها والتعرف عليها ، هى اللغة التى تواطأ عليها الناس منذ الخليقة ومنذ أن عرف الانسان ابجديتها المتمثلة فى عناصر الطبيعة ، على اختلاف جغرافيتها — هى حوار الحواس و « هارمونية » الابصار ، و «السبيلالوجدانى» للادراك والتمثل . ولعل مسيرة « اللوحة » عبر التاريخ تكشف الى اى مدى كان الحوار متصلا بين الانسان وعالمه ، وتبين بالضرورة عمق مقاومة الفن والانتصار على العدم والرغبة فى هتك اسرار الوجود. وعندما نتحدث عن اللوحة — المقاومة — ينتصب الواقع « الكابوس » امام الفنان ، ويصبح الخيار صعبا والمثول مؤلما — لأن المثول لا يعنى سوى الرضوخ والزواج من هذا الواقع البائس ، وهو الانكسار الانسانى بعينه ، اما الخيار فهو المقاومة وخلق الموقف الجمالى على الورق ، هو الرفض والحلم فى آن واحد وهو الوردة فى صليب الوجود على مشارف هذه الرؤية ، يقف الفنان المصرى العائد من باريس بعد عشرة سنوات متصلة عدلى رزق الله متشحا بالوانه ومبشرا « بانقاذ » من نوع جديد فماذا عن لوحة الفنان العائد .. وما هى رؤيته لواقعنا « الكابوس » وما هى « طريقته الوجدانية » فى البحث والكشف والتفرغ .

❋ قرن من الفن :

يصيح الفنان عدلى رزق‌الله « ان التفرغ ضرورة .. وليس اختيارا ! » فمنذ بدات مسيرة الرعيل الأول .. كانت صفحة الفن بيضاء من غير سوء كما كان لأى خط وجوده على تلك الصفحة .. والآن وبعد قرن من الانتاج وتعدد الخطوط .. ماذا يفعل الفنان حتى يكون فاعلا على تلك الصفحة المزدحمة والعامرة بالخطوط والالوان والصخب ! وما هو البديل للعمل المتصل والرسم الدائم حتى يقدر على ترك « بصمه » مميزة وسط آلاف البصمات النابضة فى تاريخ الفن ؟ ، لقد عاش يحى الطاهر عبد الله متفرغا لقصته ، ساعيا وراءها حتى الموت ، وكذلك الشاعر الكبير امل دنقل ، وقبلهما الفنان كمال خليفه ، وعلى الشاطىء الآخر من المتوسط عكف بيكاسو وجوان ميرو ، لأن الطبيب طبيب والسباك سباك والموظف موظف .. والفنان فنان !

❋ ولكن .. كيف يكون التفرغ فى بلادنا ؟

فى المجتمعات الاشتراكية تقوم الدولة بمسئولية تفرغ الفنان ونشر انتاجه . وفى المجتمعات الراسمالية يتولى السوق ذلك الدور — اما فى مجتمعاتنا ذات الاشكال والانظمة غير التقليدية كان لابد من البحث عن طريق سوف يكون بالطبع اكثر صعوبة مما لو كانت مجتمعاتنا مستقرة على شكل واضح .

وبالعودة الى الوراء .. يوم ان كان هناك نوع من المد الثورى ــ بشكل أو آخر ــ وهى سنوات الستينيات ، ولد نظام التفرغ لكى يقوم بدور ما فاعل على الساحة التشكيلية وبزغت أسماء واعمال آدم حسنين وجاذبية سرى وآخرين .

والآن .. وبعد سيطرة معلمى كليات الفنون ، وموظفى وزارة الثقافة على اللجان المسئولة يصبح الظرفاء ــ وانا منهم ــ « ان اللجان المسئولة مشغولة باعمال أخرى في التفرغ ! » لأن التفرغ قضية الفنانوليسالمعلم .. اوالموظف.

وثمة مفارقة مضحكة حيث أبقت الدولة على نظام التفرغ بنفس مرتبات الستينيات (سبعون جنيها فى الشهر) الأمر الذى يضاعف من خساره الفنان وقهره ومن هنا كان لابد من البحث عن بديل بعيدا عن الاجهزة الرسمية واللجان المسئولة حتى لا نخسر مرتين !

* وماذا عن الفن ؟

* كلما اقتربنا من البحر لتصويره ، لا نرى سوى الالوان الزرقاء المشوبة بالاخضرار تحت سماء عالية ، وصخور ورمال ملقاه ــ ولكننا اذا اشتبكنا مع البحر باجسادنا ، وسبحنا فيه حتى البلل ، وتكسرت علينا اشعة الشمس ، نكون قد بلغنا « اللحظة الخاصة » ، لحظة الالتحام العنيف ، عندما تستحيل الحواس الى اعين بما فيها البصر وتصبح والبحر شيئا واحدا .. اننى ارسم هذه اللحظة الخاصة .. أرسم ما رأيته .. وما احسسته فى آن واحد .

انها اللحظات النادرة التى يبلغ فيها التحققالانسانىمداه، هى الحياة ذاتها ، وأنا اعمل على اصطياد هذه اللحظة وتثبيتها على سطح اللوحة .

ترى ما الذى يحدث عند تصوير انسان يموت عطشا فى صحراء قاحلة ؟ ثمة احتمالات عديدة لتصوير ذلك ــ فهناك الشمس الحارقة التى تملأ السطح ، وتلقى باشعتها على الرمال حتى نحس بالسخونة والتوهج ، وهناك الرجل الصغير تاكله الشمس .. ولا نكاد نلمسه ، اننا الآن نقترب من الرجل الصغير وقد تهدلت أعضاؤه والموت يزحف اليه ، وكلما ازددنا قربا من وجهه ، نرى المعاناه الهائلة مطبوعة على وجهه الظامىء ، وها هو الاقتراب اصبح وشيكا .. فالشفتين تشققتا بفعل العطش، والملامح مصلوبة على الجسد المتهالك ، والعطش يلقى بخطوطه الناشفة على قسمات الوجه ، وبذلك نستطيع تصوير العطش .

ولكننى عندما اصور العطش، سوف أرسم شيئا آخر !

سوف ارسم نقطتين من الماء على مقربة من ذلك الرجل الظامىء ــ نقطتين من الماء ليستا من مادة (يد ٢ أ) ، وليستا محايدتان ! نقطتين من الماء مفعمتين بالحياه ، ومملؤتين بعطش الانسان ــ انه الانسان الذى عشته وتوحدت معه . نعم انا منحاز لطريقتى هذه ، فالمحاولات التى سبقتنى كان الفنان فيها متفرجا ، بينما ترانى فى قلب العمل ، اقتسم الحياة والعطش ، وابشر بالخروج الى عالم افضل .

* اللوحة طريق للمعرفة

اننى أرسم الآن

الرعشات الصغيرة تتسلل الى حواسى ، وهذا الوجع اللذيذ يتبع ألوانى . وها هو ايقاع الرعشة يعلو وينخفض طبقا لقانون الكشف والاكتشاف ثمة اشياء ادركها فى حينها ، تماما كما يحدث للمتلقى الايجابى عندما تفاجئه رعشات المعرفة ــ عندما يمسك بهذه « الطريقة الوجدانية » التى يتفرد بها الفن فى معرفة الأشياء ، هذه المعرفة التى تغوص فى قاع النفس ،

وتستحيل رصيدا مختزنا للعقل، وتدخـــل فى نسيج معـــارفنا السابقة .. هى البحث عمـا نعرف ولا نعرف ومن ثم يصبح الفن ضرورة حياتية .

* هوامش على لوحة الرحيل !

لم يكن هناك ثمة طريقـــة لاستشراف حاضر مغـاير سوى الرحلة ولم يتسق تاريخ الفن فى مخيلتى الا عبر الرحيل !

لاننى لا أستطيع أن أرفض أوربا كلهـا ــ لأن الرفض رد فعل ، وأنا أكره ردود الافعال، لقد عرفت أن الفن الاوربى جزء من تاريخ الفن وليس الكل كما أرادوا لنـا أن نعرف ، تمـاما مثـل الفن المصرى القــديم والقبطى والاسلامى وفنــون آسيا وأفريقيا .. وهنـــاك تعلمت أن العالمية أكذوبةكبرى،

وأن الغاء الآخرين واحــد من الفنون الاستعمارية التى بيعت لنــا ــ وفى قلب أوربا وعلى مائدة باريس الحـــافلة .. أحسست أننى «ليمونه بنزهير»، تضيف مذاقها الخاص ومادتهــا النادرة ، لأن الطبيعــة قــد لا تعطى مثل هذه الثمرة ومن ثم وجب اقتناؤها ، وشعرت أننى أجف وخشـــيت على ثمــرة الليمون أن تمنــع رحيقهـــا وعطاءها ، وأنها ســوف تفقد معناها بالتقادم وخلع الجــذور وفقدان الذات والهــوية ــ

وأصبحت العودة شوقا وضرورة، وأصبح الوطن اختيارا وعشقا، واجتاحنى حنين الرهبـــان لاديرتهم ــ فالرهبنة نظـــام قبطى مصرى له ضرورته للفنان أيضا ــ ومن هنا جاءت العودة .. ومن هنا أيضا انطلقتدعوتى للتفــرغ .. والرهبنــة !

* .... فما العمل ؟

نعم .. هناك أثرياء فاسدون ومفسدون ، لهم ذوقهم الخاص ومفاهيمهم الرخيصة عن معنى الفن .. ونحن لا نتوجه لهؤلاء بأعمالنا .. ولكننا نتوجــه الى القــادرين على شراء البســاط الارضى وجهـــاز التليفزيون ومجموعات الكراسى .. انــه التوجه بفرض التنوير وهـــو الدور المنوط .

بالاجهزة الاخرى غير الفنــان كالصحافة الملتزمة . ان لوحاتى فى بيوت عدد كبير من البســطاء وذوى المقدرات المعروفة أمثال صلاح عيسى وسليمان فيـــاض وشــوقى فهيم وعبد الفتـــاح الجمل ، وأنا أذكرهم لاننــا نعرفهم ــ هنـــاك أيضـــا « المستنسخ » الذى يعلقـــه الطالب فى حجرته والموظف فى مكتبه . لقــد تزوجت جنــونى منذ عودتى ، وســوف أواصل البحث عن جمهور جديد .

* جاليرهات مغلقــة !

منذ أن توقفت المحــاولة الجادة « جاليرى ٦٨ » التى أشرف عليها الاديب نبيل نعوم والتى أشاد بها أحمد بهاء الدين فى عموده الرفيع ، واستمرت لمدة عـــام ، والســـاحة التشكيلية تكاد تكون خــالية .. فهناك « كرمه » ولكنها مجهود فردى .. والسؤال متى يصبح لدينا « جاليرهات » ؟ .. يتحقق ذلك عندما يولد بيننا مجنــون يؤمن بالفكرة ، وكم تمنيت لــو يولد عشرات المجانين .. فمن غير المعقول أن نعتبر مدخــل أحـــد المطـــاعم « جاليرى » أو صالون ســيدة مشـــغولة بالفنانين وليس الفن !

وعلى الجانب الآخر ، نشهد قاعات كئيبة تعمل على طــرد الجمهور وليس العكس!فالدولة عندما تقدم معرضـا ، لا نقرأ فى بطاقة الدعوه سوى اسم الوزير الذى « يتكرم » ويقص الشريط الحــريرى .. ولا أفهــم معنى « التـــكرم » .. فاذا كــان « تكرما » على الفنـــان فهذه مأساة واذا كان « التكرم » على الجمهور فهذه لعنه !

لقد أصبحت معارض الدولة وسيلة للتضليل وكان الاسماء التى « تتكرم » هى عنـــاصر فاعلة .. وهذا غير صحيح !

ليس هذا فحسب ، فقــد قامت القاعات الرسمية بتحديد مدة خمسة عشر يوما على الاكثر لعرض لوحات الفنـــانين ،

ولا ندرى لماذا لا يستمر العرض اكثر من ذلك .. اننا نقرا عن مسرحيات يتم عرضها بالسنين وافلام تتجاوز الاسابيع والشهور..فلماذا هذا التحديد من جانب القاعات ، اليست هذه وسائل ضاغطة يجب أن يستقل عنها الفنان وينأى بنفسه وفنه عن حبائلها الوظيفية والروتينية !

* دعوة الى عدم الاحتقار !

... نعم ، هناك مغالطة ، فالعائل الاول للفنان هو الجمهور وليست المؤسسات القادرة ، والسبيل الى ذلك هو الثقة فى الناس ، وخلق جسور جديدة للاتصال بهم ، فليست كل الجماهير قد باعتبيضا فاسدا ! والمسافة بيننا وبينهم ليست بعيدة ، فالثقة لا تعكس سوى الثقة وخلق الذوق العام مهمة مشتركة بين الفنان وجمهوره !

.... وكيف السبيل ؟

احلم بالعرض فى معرض الكتاب بعيدا عن صالات العرض الكهنوتية احلم بالعرض فى مداخل المسارح والسينما والحدائق ، واحلم بصورى ومستنسخاتى فى البيوتوالمكاتب وحوائط المدينة ، ولن يتاتى هذا الحلم الا من خلال العمل المتواصل والجهد المتفرغ ، والكسبالحقيقى وليس ما تقدمه وزارة الثقافة واجهزة الموظفين.

لقد طالبت بعرض الاعمال الحائزة على جوائز الدولة هذا العام حتى يعرف الناس مستوى هذه الاعمال وخاصة فى غياب معرض للفن الحديث، كما طالبت باعلان قيمة هذه الجوائز ليعرف الجميع انها لا تساوى تكلفة العمل..فلماذا التعلق بهذه البقايا ، ولماذا لا تصبح الحركة ذاتية ومستقلة وندبه لذلك كله .

ان الوظيفة لا تصنع فنا والتبعية لن تخلق جمهورا

لذلك فالخوف من التفرغ ادانة صريحةلجمهورنا الكبير!

وكان مؤتمراً للابداع الحقيقي .. وليس إقليمياً

انتهت ايام المؤتمر الاول الذى اجتمع فيه اكثر من ٢٠٠ اديب مصرى على ارض اقليمية .. وهو يعد نجاحا حقيقيا وباهرا ولو لم تنفذ منه واحدة من توصياته العديدة .. لا لأنه اتاح فرصة نادرة من اللقاء الحى بكل ما يمثله من تأثير فعال ومناقشة حرة لكل ما يشغلهم من مشاغل وهموم وآمال .. ولكن لانه ايضا حسم النقاش نهائيا فى ثلاث قضايا هامة كانت مبعث تساؤل وحيرة من الكثيرين عن عطاء الحركة الادبية .. دور الثقافة الجماهيرية .. حقيقة الجامعات الاقليمية اليوم .

وبداية نقول انه بحق كان المؤتمر الاول فى تاريخ الحركة الادبية الذى تبنى دعوة لقاء يجمع أدباء مصر .. رغم انه سبقته محاولات ماضية مثل المؤتمر الذى عقد فى عام ١٩٦٩ بمدينة الزقازيق فى محافظة الشرقية .. لان هذا المؤتمر الاخير كان يقتصر فقط على الادباء الشبان .. وكانت له ظروف خاصة ولاهداف ايضا خاصة .. أما مؤتمرنا هذا فلم تفرضه ظروف معينة وليس له اغراض بذاتها . انما هو خالص لوجه الحركة الادبية وحدها ولمناقشة مشاكل الادباء .. او كما اوضح د . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية أن عقد هذا اللقاء لادباء مصر فى الاقاليم كان لدراسة مشاكلهم وحلها وتحديد هوية الادب المصرى المعاصر ومحاولة الوقوف على التنوع والثراء الذى يتمتع به هذا الادب فى الوقت الحاضر والقاء الاضواء عليه ووضعه أمام الدارسين والنقاد وتدارس كل ما يعوق رسالتهم الادبية .. فهو ببساطة استجابة للحركة الادبية المنتشرة فى سائر اقاليم مصر التى تتجسد فى كتابات « الماستر » التى لم تعد ظاهرة ادبية بل هى واقع حقيقى لا تخلو منه اى محافظة الآن .. فهناك حركة أدبية جديدة .. وحساسية أدبية جديدة تعبر عن نفسها على طول اقاليم مصر ..

بدأ المؤتمر بكلمات تقدم له أو ترحب به سواء من د . يحيى شاهين رئيس جامعة المنيا باعتباره رئيس شرف المؤتمر أو من د . شوقى ضيف رئيس المؤتمر او من د . احمد هيكل بصفته الشخصية .. أو من اللواء صلاح الدين ابراهيم محافظ المنيا .. ود . عبد الهادى الجوهرى عميد كلية الآداب ود . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية .. تلاه توزيع شهادات تقديرية لرواد الآداب فى الاقاليم سواء من الذين رحلوا عن عالمنا .. او لهؤلاء الذين اعطوا فى ظل ظروف بخيلة قاسية .. وكذلك للذين مازالوا يعطون رغم جحود وسائل وطرق التكريم لهم او غيبوبة أجهزة الاعلام ومسئوليتها عنهم .. ولو أن هذا المؤتمر نفسه نسى الكثيرين والعديدين كذلك .. ولكن عذره كما حاول أن يبرره د . شوقى ضيف هو أن يتركو للسنوات القادمة من تكرمهم .

وتنوعت المناقشة بين مشكلة النشر الى اتحاد الكتاب الى النوادى الادبية الى غيرها ..

فتركز دور النشر فى القاهرة والاسكندرية فقط أوجد ولم يخل الأمر فى هذا الاجتماع الذى استمر ثلاث ساعات كاملة من توبيخ للادباء أنفسهم من د . أحمد درويش بسبب ضياع اللغة العربية على السنتهم واهانتها فى مؤتمر يضم الفئة الوحيدة التى ادواتها هى اللغة ، وحرفتها الكلمة .. وانه اذا كنا احيانا نختلق العذر للآخرين ممن لا يتعاملون مع اللغة بمثل هذه الحساسية ولا بهذا الارتباط فما هو عذر هؤلاء الأدباء فى ضعف لغتهم وهى صنعتهم .

وانتهى الاجتماع بتكوين اللجان وهى لجنة الشعر ومقررها د. أنس داود ولجنة القصة ومقررها الاديب عبد العال الحمامصى . والأستاذة سميحة غالب للجنة النشر والمجلات الأدبية والأستاذ جلال عابدين للجنة الجامعات الاقليمية وللجنة نوادى الأدب الناقد محمد السيد عيد والناقد نبيل بدران للجنة المسرح ولجنة الدراسات الأدبية للدكتور طه وادى والشاعر فؤاد حجاج للجنة الأدب الشعبى .

ثم بدأت كل لجنة على حدة مع أعضائها ومقررها فى مناقشة ورقة العمل الخاصة بها ومناقشة مشاكلها وكافة نواحى القصور التى تحول دون أداء رسالتها مع الخروج بالتوصيات والقرارات التى يرون أنها تساهم فى حل هذه المشاكل .

ولأنه كان من المتعذر تماما أن نتابع مناقشة كل لجنة من هذه اللجان الثمانى التى بدأت معا وانتهت معا فى وقت واحد .. خاصة أن ادارة المؤتمر لم تحاول ان توزع علينا محاضر بطبيعة المناقشات التى دارت داخل كل لجنة وكان هذا ضمن بعض الأشياء الصغيرة التى تؤخذ على هذا المؤتمر .. فان محاولة نقل صورة صريحة لروعة هذه المناقشات وخصوبتها يتعذر علينا .. الا اننا سنحاول ان نعرض لطبيعة بعض هذه المشاكل ، ففى لجنة النشر والمجلات الأدبية ناقشت سميحة غالب وبقية الأعضاء كيفية رفع المعاناة الكبرى عن أدباء الأقاليم فى النشر وطرق توصيل أدبهم دون قهر أو انحناء وتوسل ، وذلك من خلال أجهزة الاعلام المختلفة من برامج ادبية وثقافية فى الاذاعة والتليفزيون ومن صفحات أدبية بالجرائد والمجلات اليومية والاسبوعية .. وكذلك من خلال تدعيم بعض المجلات الأدبية مثل الثقافة الجديدة التى تصدرها الثقافة الجماهيرية ومجلة القصة التى يصدرها نادى القصة بالقاهرة بالتعاون مع هيئة الكتاب على أن تفتح ابوابها وصفحاتها بديلين أمام الادباء فى تلك النشرات والكتابات التى تسمى « بالماستر » والتى تمثل قمة المعاناة التى يعيشها الادباء فى الأقاليم نتيجة عدم قدرتهم على توصيل كلمتهم وابداعهم للجمهور .. اليحد اقتطاعهم من قوت يومهم مهما ضؤل لينشروا على حسابهم عصارة أيامهم من الورق والتصوير والتوزيع .. الأمر الذى وصل ببعض النقاد والمفكرين الى ان ينظروا لهذه المطبوعات على انها خير ادانة للحركة الادبية .

وتبلغ المأساة مع كتابات الماستر للقمة عندما يكشف بعضهم كيف انه فى الوقت الذى لا يجد فيه الاديب أمام شللية النشر وعجز الدولة بأجهزتها المختلفة والمتعددة عن حل هذه المشكلة وقصر الصفحات الادبية والمجلات على عدد من الاسماء المعينة ولاسباب خاصة .. الا مثل هذه المطبوعات الهزيلة السيئة من ناحية الشكل والاخراج والامكانات فى محاولة مستميتة ويائسة لكسر حصار النشر والخروج على سطح الساحة نجد أن اتحاد الكتاب لا يعترف بمثل هذه المطبوعات وسيلة للانضمام اليه ولا باديبها عضوا فيه .. فهو ينظر اليها بترفع دون اية محاولة لعلاج المشكلة او تقييمها .

وتشعبت موضوعات المناقشة الى اسئلة عن لماذا لم يتم تمثيل الاسكندرية فى المؤتمر تمثيلا رسميا واقتصر الامر على دعوة الشاعر عبد العليم القبانى والقاص رجب سعد السيد .. واسئلة أخرى عن الحالة الثقافية فى بورسعيد وعن مستوى بيوت ثقافة ونوادى الادب فى المحافظات والقرى .. وضعف ميزانيتها وسلبية ادارتها .

وطالب الاديب محمد مستجاب بالحرص على تطبيق ما تخرج به عن هذا المؤتمر من توصيات وأن تكون بحق موضع تنفيذ حتى لا نقيم مؤتمرات ونفضها دون أية نتائج وأن نطلع اولا على توصيات مؤتمر الزقازيق لنعرف

اهمية وقيمة مثل هذه المؤتمرات وهل تحقق الغرض من اقامتها ..وعنده حق فبقراءة نصوص محاضر مؤتمر عام ٦٩ نكتشف ان مشاكل الحركة الادبيـــة لم تتغير .. ربما تفاقمت أكثر وتعقدت أكثر ولكن نفس جوهر المشكلة ونفس الخطوط العريضة فيها من قلة المجلات المتخصصة والاركان الادبية في الصحف الى تركز وسائل النشر في العاصمة الى مشكلة الرقابة على النشر ظلت كمـا هي لـم تتغير .. والتوصيات هي نفس التوصيات التي سيخرج بها مؤتمرنا هذا .. وانه لم ينفذ منها على كثرتها سوى اثنتين فقط هما التوصية بانشاء اتحاد عام للادباء .. ثم التوسع في انشاء الاذاعات الاقليمية .

وفي لجنة نوادي الادب كان تركيز محمد السيد عيـد مع بقية الاعضاء على مديري هـذه النوادي وضرورة تغييرهم بعـد فترة خاصـة ان بعض هـذه النوادي لم يتغير مديرها منـذ عشرات السنين .. كما انهم مجرد موظفين لا يمتون بصـلة لمهنة الادب وطبيعته .. مـع التاكيد على فتح ابواب هـذه النوادي لكافة ادبـاء الاقاليم والقرى من جميع الاتجاهات دون محـاولة تقسيمهم وكذلك دون ممارسة اى ضغوط او ارهاب عليهـم .

اصدار سجل سنوى ثقـافي لادباء الاقاليم حتى تتمكن الحركة النقـدية والاعلامية من متابعة ابداعاتهم وتقـويمهم .. ادراج شعر العامية ضمن الجوائـز التي ترصدها الدولة للابـداع الفني .. تشكيل مجلس ادارات نوادي الادب بالانتخاب الحـر المباشر بين اعضاء الجمعيـة العمومية .. رفض محـاولة تفتيت جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى وحـدات متفرقة تابعة للحكم المحلي مع ضرورة الحفاظ على مركـزية الجهـاز ضـمانا لوحـدة التخطيط .. وغـيرها من التوصيات التي تنادي باقامة مهرجانات للشـعر والقصة ولقاءات دورية وانشاء مجلات للشعر والقصـة حتى بلغت التوصيات سبعا وعشرين واحـدة .

وتمثلت قيمة هذا المؤتمـر بعيدا عن توصياته في هـاتين الامسيتين اللتين اقيمتا للشعر بنوعية الفصحى والعـامي ، والتي كانت فرصـة للاستماع والتعرف على اصوات ادبيـة متنـوعة وكثيرة .. رغـم ان أمسـية شـعر الفصحى التي ادارها د. انس داود وجاءت بعض فقراتها دون اختبار او تدقيق . ولكن هذا لم يمنع من الاستماع الى اصوات شعرية جيدة ومتميزة كالشعراء محمـد الشهاوي من كفر الشيخ وعبد الرحمن السبع من المنصورة ومصطفى بيومي من المنيا .. وعزة بدر من دمياط . امـا الصوت الشعري الفريد للشاب احمد محمد ابراهيم من اسيوط فقـد كان هو حسنة الامسية والذي كان بحق مفاجاة شعرية، خاصة ان هذه هي المرة الاولى التي يشارك فيهـا الشـاعر الحاصل على ليسانس اصول الدين ويعمل واعظا باسيوط في مؤتمرات ادبيـة خارجها والتي يتعرف عليه ادباء آخرون ..

اما الامسية العامية فقـد كانت ناجحـة وموفقـة في كل اختياراتها وفقراتها وفي كل من قال فيها من الشاعر الاسواني حجاج الباي وسمير الفيل وجمال بخيت وعبد المقصود فـرج وابراهيم الباني وعبد الـدايم الشـاذلي ويسرى اعزب وزين العرب .. وأيضا من الشاعر البورسعيدي الشاب محمد عبد القادر الذي اثـارت قصيدته الجيـدة المعنى والفكرة والبناء والصياغة كـوامن العـاطفة المصرية والوطنية واجرت دموع عشرات من المستمعين الـذين لم يفلحوا في اخفـاء تاثرهم وانفعالهم بهـا وبمغـزاها .. وكذلك كانت في هذه الامسية مفاجاة ايضا مذهلة .. تمثلت في هذه القصيدة الطويلة الرائعة التي القاها الشاعر سمير عبد الباقي متغنيا فيها بالمعشـوقة الابديـة لنـا جميعا مصر .. راصدا ببراعة شديدة لكل مناحي شئونها اليومية الصغيرة والكبيرة من خـلال تيمـات شـعبية وفلكلورية نابعـة من احشـاء الحارة المصرية الفاطمية ذائبة في عشق مذاب في العروق من أيام الجد الفرعوني الاكبر .

وقبل ان ندخل لجنـة الادب الشعبي لنتعرف على طبيعـة مشاكلها نتفق اولا مع صلاح الراوي المدرس المساعد بآداب القاهرة على أنه قد حدث بالفعل خـلط كثير بين مفهومي شـعر العامية والادب الشـعبي حتى تضمهما لجنة واحدة . وتعرضت هذه اللجنة مع مقررها الشاعر فؤاد حجاج بصراحة شـديدة للموقف الغريب والمتعنت الذي اصبحت تتخذه اجهزة الاعـلام

والثقافة منذ سنوات من الشعر العامي .. وكيف ان هذا الموقف عكس ما كان يحدث في الستينيات من تقدير لشعر ولشعراء العامية .. وكيف خلت الآن جوائز الشعر والادب اليوم من جوائز للعامية .. ومحاولة كشف هذه النظرة المترفعة له وتلك الدعوة المشبوهة في الخوف على الفصحى لغة القرآن .

واذا كنا قد سبق أن قلنا ان هذا المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا حتى في حالة تعذر تنفيذ توصياته المتعددة .. فليس معنى هذا التقليل من قيمة هذه التوصيات خاصة ان بعضها يعد بحق مفاجاة المؤتمر كله مثل هذه التوصية الاخيرة التي اوصت بانه امام الجرائم التي ترتكبها اسرائيل في الاراضي المحتلة وفي لبنان وأمام عدم التزامها بالمواثيق الدولية فالمؤتمر يوصي بعدم التعامل الثقافي مع اسرائيل في كل صوره حتى يتم الجلاء عن الاراضي العربية وعودة الحق المشروع لشعب فلسطين .. كذلك اوصى المؤتمر بضرورة كفالة حرية التعبير ورفع كل القيود والضغوط التي تحول دون حرية الاديب المطلقة في التعبير عن فكرة وايصاله بشتى الوسائل .. ومن توصياته الاخرى ضم ادباء مصر في الاقاليم الى اتحاد الكتاب بغض النظر عن وسائلهم في النشر الادبي سواء أكان الماستر أم غيره مادام ابداعهم يمثل قيمة حقيقية في حركة الادب العربي .. دعم وزارة الثقافة واجهزة الحكم المحلي وأجهزة الاعلام والشباب للمجلات الادبية المطبوعة في الاقاليم لتمكينها من مواصلة رسالتها وحمايتها من التوقف ..

ومع ذلك يبقى هناك المزيد الذي لم نقله خاصة عن هذه الامسيات الادبية غير الرسمية كانت تمتد حتى الساعة الثالثة والرابعة من صباح اليوم التالي ويضيق بها مكان التجمع داخل قاعات الاجتماع في الاماكن الخاصة بالاقامة .. حيث يتبارى فيها الشعراء والادباء والنقاد على قراءة اعمالهم والتعليق عليها لا في شعر الفصحى والعامية فقط .. بل ايضا قراءة القصة القصيرة والمتوسطة الطول .. وكان من ابرز المشتركين فيها الدائمين الاديب فؤاد حجازي ود. احمد عتمان واحمد الحوتي والاديبة ابتهال سالم والشاعرة هانم الفضالي والادباء احمد الشيخ ونبيل عبد الحميد وعبد الوهاب الاسواني ومحمد الراوي وحلمي سالم ومدحت الجيار وصلاح الراوي واديب المنيا الخضري عبد الحميد .. وتم فيها اكتشاف ادباء وشعراء سيكون المستقبل بلا جدال لهم لما يتمتعون به من ثقافة وموهبة وتفرد مثل الشاعر الشاب مني فوزي من ابناء المنيا الذي استقبل الادباء قصائده بفرحة واندهاش طاغيين حتى ان الاديب عبد العال الحمامصي صاح : « والله ان لم نخرج من المؤتمر الا باكتشاف هذا الشاعر فهذا يكفينا » .. وكذلك قصيدة الشاعر شادي صلاح الذي حازت اشعاره العمية العذبة الكثير من الاعجاب والانبهار .. ومن اسوان توقف الكثيرون اعترافا بموهبة الاديب الشاب يوسف البهجوري الذي جاءت قصصه خير اجابة على طبيعة ارض مصر الولادة المعطاءة التي لا ولن ينضب الابداع والعبقرية من ينبوعها الدفاق ابدا .

اعتماد عبد العزيز

حشد من الكتاب العرب يلتقون في
مهرجان الإبداع العربي الأول بالقاهرة

في الفترة من ٢٤ الى ٣٠ مارس (آذار) ، شهدت القاهرة حشدا ثقافيا ضخما ، بانعقاد « مهرجان القاهرة الأول للابداع العربي » .

ولا شك أن استعادة مصر لهويتها العربية هي ضرورة حتمية ، وهي ضرورة يجب السعي نحو تحقيقها . كما أن من افضل السبل لهذا التحقيق، ان يتم من خلال الكتاب والأدباء العرب ، الذين يجسدون بتاثيرهم الفكري والوجداني اعمق معاني الوحدة والتقدم ، في وقت تتعرض فيه امتنا لأخطار متعددة وعنيفة ..

ولعل هذه التظاهرة الثقافية، هي الثانية ، بعد انعقاد مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة أيضا قبل عامين .

* فرصة للحوار الخلاق :

والواقع أن اقامة مثل هذه المؤتمرات ، ومختلف الأشكال التي تسعى للجمع بين مفكري وكتاب وأدباء العربية ، كما توفر لهم فرصة الاحتكاك وتبادل الراي والحوار الخلاق، بل ان مجرد لقاء هؤلاء الأدباء .. عمل يستحق التحية، اذا تم الاعداد له وتنظيمه بما يحقق اهدافه .

شاركت في المهرجان وفود من مختلف الاقطار العربية ، كما دعيت الجوقة الاندلسية (المغرب) ، وفرقة الحكواتي اللبنانية وكلتاهما لم تتمكن من الحضور .

* غياب البعض ..

واذا كان بعض الكتاب والأدباء لم يتمكن من الحضور لاسباب مختلفة ، فان البعض الآخر رفض الحضور لأسباب سياسية . ولقد أصدر كل من الشاعرين ادونيس ومحمد نبيس والروائي الطاهر وطار بيانا اثناء انعقاد المؤتمر الرابع عشر للكتاب والأدباء العرب في الجزائر الشهر الماضي ، تضمن هذا البيان موقفهم من حضور هذا المؤتمر بالرغم من أن الشاعر محمد نبيس حضر مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة قبل حوالي عامين .

كما شاركت في هذا المهرجان وفود من أمريكا واسبانيا وفرنسا ، من خلال الأبحاث التي قدموها للندوة العلمية .

* برنامج المهرجان :

تضمن برنامج المهرجان في اليوم الأول ، الى جانب مراسم الافتتاح التقليدية ، بعض العروض لفرقة رضا للفنون الشعبية والمسرح المتجول وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية ..

ولكن اليوم التالي ، الذي تضمن سفر اعضاء الوفود الى مدينة الاسكندرية لحضور أمسية شعرية تقام هناك، كشف عن قضية هامة ينبغي اثارتها.. فان اقامة مثل هذا المهرجان ، لا ينبغي أن يكون عملا رسميا يعبر عن وجهة النظر الرسمية وحدها . والمفترض أن الجانب الرسمي يتمثل في استضافة المهرجان وتوفير المناخ والظروف المناسبة لانعقاده في جو من الحرية لتحقيق أهدافه . على أن ما حدث كان مختلفا تماما، اذ أن اللجنة المعينة لاختيار الشعراء المصريين الذين سيشاركون زملاءهم من الشعراء العرب في الأمسيتين اللتين عقدتا في الاسكندرية — ٢٥ مارس « آذار » والقاهرة ٢٨ مارس (آذار) .. هذه اللجنة اختارت شعراء لا يمكن القول

انهم يمثلون الشعراء المصريين، فضلا عن رداءة النماذج التى القوها ، والتى تعيد الى الاذهان اشعار المناسبات الفجة والهزيلة ..

ولقد كان واضحة اصرار هذه اللجنة على استبعاد كل الاصوات الجيدة للشعراء الجدد . كما كان غريبا بالفعل ان لا يتضمن برنامج الامسيتين اى من الشعراء الجدد ، والذين اصبحوا الآن حقيقة لا يمكن تجاهلها .

ولهذا السبب تحولت أمسية الاسكندرية ، الى فصل فكاهى هزيل من الشعر الردىء ، لكتاب تجاوزهم التاريخ منذ عشرات السنين ، ولا يمثلون الشعر العربى فى مصر ، كما لا تميز اعمالهم الا بالركاكة والهزال .

أما اليومين التاليين ٢٦ ، ٢٧ مارس (آذار) فلقد تضمنا عروضا مسرحية وفنية..

* الندوة العلمية :

وعلى مدى يومى ٢٨ ، ٢٩ مارس (آذار) عقدت الندوة العلمية بمبنى جامعة الدول العربية تحت عنوان « الحداثة ومشكلاتها فى الأدب واللغة » . ويمكن القول ان الندوة العلمية هى الحدث الثقافى الوحيد الذى كان عملا مفيدا ، وفرصة حقيقية لتأكيد أهداف هذا المهرجان : أى الحوار الخلاق وتبادل الرأى حول احدى القضايا الأساسية المطروحة على الأدب العربى .

شارك فى الندوة كتاب ومفكرين من مختلف الاقطار العربية . فمن المغرب محمد برادة ومحمد عابد الجابرى ومن تونس محمد الهادى الطرابلسى وتوفيق بكار ومن لبنان خالده سعيد ومن العراق فريال جبورى غزول وعبد الرحمن مجيد الربيعى .. وغيرهم كثيرون ..

ومن المستشرقين « شارل فيال » من فرنسا ومارتينيث مونتابث من اسبانيا .. ومن امريكا بير كاكيا ويورسلاف ستكيفتش .. وغيرهم ..

ان القاء نظرة سريعة على الأبحاث التى قدمت للندوة ، يشير الى الاهمية الحقيقية لاختيار الحداثة كموضوع أساسى . فلقد قدم محمد برادة (المغرب) بحثا حول « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ». كما قدمت فريال جبورى غزول (العراق) بحثها حول « فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر » . وعبد الرحمن مجيد الربيعى (العراق) تناول « مشكلات الحداثة ومظاهرها فى الأجناس الأدبية » . اما نبيلة ابراهيم فقد تناولت فى بحثها مستويات اللعبة للغة فى النص الروائى.

وانور عبد الملك دار بحثه حول الابداع والمشروع الحضارى.. وصبرى حافظ الحداثة والتجسيد المتكافىء للرؤية الروائية .

ومن فرنسا قدم شارل فيال بحثا حول « حداثة التفكير وحداثة الكتابة » . ومن امريكا بير كاكيا تناول فى بحثه تطور القيم الادبية فى القرن التاسع عشر . اما صالح جواد الطعمه من امريكا ايضا فكان بحثه عن « الشعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة » ، ويورسلاف ستكيفتش كتب حول مظاهر الحداثة فى شعر احمد عبد المعطى حجازى . وأخيرا من اسبانيا مارتينيث مونتابث : مقاربة أولى لقصيدة حديثة لعبد الوهاب البياتى ..

* الحداثة فى الادب العربى ..

ويمكن الان تبين أهمية هذه الأبحاث وجديتها .. كما يمكن تبين الجوانب الايجابية لاختيار قضية الحداثة ، لتدور حولها الأبحاث متناولة مختلف جوانبها، ومؤصلة لجذورها فى الادب العربى منذ النهضة الحديثة ، وصولا لدراسة نماذج تطبيقية فى الشعر والرواية فى سبعينيات هذا القرن . فضلا عن تنظير مشكلات الحداثة فى الادب العربى بوجه عام مثل البحث الذى قدمه انور عبد الملك عن الابداع والمشروع الحضارى وبحث محمد برادة عن « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ..

كذلك فان دعوة عدد من المستشرقين للمشاركة فى الندوة، كانت امرا ايجابيا حقا . ولاشك ان تناول مشكلات الحداثة فى ادبنا العربى من وجهة نظر المستشرقين ، يثير الجدل ويدفع نحو اكتشاف العديد من الجوانب التى تتناول علاقة الحداثة فى الأدب العربى ، بالحداثة كما يفهمها ويراها الفكر والأدب الغربيين .

* بيان لشعراء مصريين :

وفى مساء ٢٨ مارس (آذار) عقدت الامسية الشعرية التى

شارك فيها العديد من الشعراء العرب . من العراق بلند الحيدرى وعبد الرازق عبد الواحد ومن البحرين قاسم حداد ومن الأردن كمال أبو ديب .. وغيرهم ..

ولقد تكرر فى هذه الأمسية نفس ما حدث فى أمسية الاسكندرية . فلقد اصرت اللجنة المعينة لاختيار النصوص الشعرية التى تلقى فى المهرجان، على اختيار نصوص أخرى لا تقل هزالا وركاكة عن النصوص التى ألقيت فى امسية الاسكندرية .. ما دفع بأغلب الحاضرين للخروج من القاعة بعد أن ألقى الشاعر أحمد عبد المعطى قصيدته ..

ولعل البيان الذى تم توزيعه فى هذه الأمسية ، والموقع من ثمانى أسر تحرير لثمانى مجلات غير دورية .. لعل هذا البيان أن يكشف عن هذا التناقض البالغ الذى وقعت فيه الأجهزة المنظمة للمهرجان .

فالبيان بعد أن يرحب بالكتاب العرب المشاركين فى المهرجان .. ينعى موقف هذه الأجهزة الرسمية من حصار وتجاهل الكتاب المصريين الجدد ، بالرغم من أن الندوة العلمية اتخذت عنوانا لها « مشكلات الحداثة فى الأدب العربى » . ولكن الأمر الأكثر اثارة للتساؤل هو تجاهل عدد من الشعراء الذين قدمت أبحاث حول أعمالهم فى الندوة ، فى نفس الوقت الذى تبرز فيه هذه الأجهزة بشعراء تجاوزهم الواقع الشعرى منذ زمن طويل .

ولقد تنبه الى هذا الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى أهدى قصيدته فى هذه الامسية الى الشاعر محمد عفيفى مطر والى شعراء السبعينات ، مما أوضح للقائمين على تنظيم هذا المهرجان أن التجاهل المقصود والحصار المتعمد لم يمر دون أن يلتفت اليه ضيوف المهرجان .

وبالرغم من ذلك ، فان استعادة مصر لهويتها العربية هدف عزيز ، وتحقيقه ضرورة حتمية .. ومن هذه الزاوية فلقد حقق المؤتمر جانبا من أهدافه ، وعلى وجه الخصوص ما أثارته الندوة العلمية من قضايا ومشكلات تتعلق بالادب العربى .

وأخيرا .. فلقد تمكن الشعراء الجدد من تنظيم أمسيتين شعريتين فى ٣٠ ، ٣١ مارس (آذار) ، بمشاركة الشعراء العرب الذين حضروا المؤتمر ، فى مواجهة الحصار والتجاهل والاستدارة عن الظواهر وجماعات شعرية متحققة بالفعل . والحقيقة ان الامسيتين نجحا تماما ، فمن ناحية حضر أغلب الشعراء العرب وتم تلبية الدعوة ، ومن ناحية أخرى فلقد حضر الأمسيتين جمهور كبير . مما وضع المشرفين على تنظيم المهرجان فى موقف سيء .

وهى ليست معركة بين أجيال ، لكنها موقف من الشعر ومن هؤلاء الشعراء ذوى الرؤى الجديدة .

محمود الورداني

هزيمة الفارس في كل من ..
"سواق الأتوبيس المصري" .. و"المصنع اليوناني"

« سواق الاتوبيس » المصرى و « المصنع » اليونانى فيلمان عن المأساة الفارس الاخير . ونحن حين نقرنهما معا فى سياق نقدى واحد ، فاننا لا نجهل انه ربما تقوم بينهما الكثير من الاختلافات والتمايزات ، بعضها مما يتعلق بالمحتوى الفكرى والمضمون الاجتماعى ، وبعضها الآخر يتصل بالاطار الفنى والجمالى للتعبير عن هذا المحتوى . ولكن تاتى محاولتنا للوصل بين الفيلمين كضرورة فى سياق التاكيد على فكرة واحدة رئيسية يشترك العملان فى محاولة التصدى لها وابرازها بالعرض والتحليل ، بدرجة أو باخرى ، ونعنى بها فكرة الفارس الاخير الذى يصمد طويلا دفاعا عن تلك القيمة الوحيدة الباقية حرصا عليها من ان تنهار ، قبل ان تفلح المأساة فى توجيه الضربة القاضية الاخيرة ، ولتفرض قيمتها الجديدة دون ابطاء .

ومنذ البدء كانت المأساة . والمأساة كما نعنيها هى ان توضع الشخصية الانسانية فى مواجهة تلك القوى تبدو غير منظورة او متجردة ، مهما بدت غريبة عنا تماما وقدرية ، الا ان الامر المؤكد هو ان هذه القوى ليست اشياء او ارادات مفارقة لهذا العالم المشترك بين مجموع الافراد الانسانيين . وانما هى المحصلة النهائية لمجموع الصراعات والتناقضات — الجزئية المفردة او الكلية الموضوعية — بين ابناء الاسرة البشرية وبعضهم ، هذا من جهة ، وبينهم وبين جملة القوانين والمؤثرات والظواهر الطبيعية ، من جهة ثانية . وتظل هذه المحصلة الموضوعية تاخذ فى التعالى والتجرد حتى تنتج فى النهاية جملة من المؤثرات — المنظورة او غير المنظورة ، الموجبة او السالبة — التى تلعب دورا حاسما فى تسيير وتوجيه حركة أفراد المجتمع الانسانى عموما ، او لحركة الافراد كل على حدة . هذه المؤثرات هى ما نستطيع ان نطلق عليه — بشىء من التعميم — عبارة (الظرف الانسانى) . ولكن كيف يستقبل الفارس الاخير هذه المأساة ؟

هذا ما نحاول الاجابة عليه من خلال قراءة كل من الفيلمين فكريا وجماليا قراءة متأنية ومثابرة . والمأساة فى كل من «سواق الاتوبيس» و «المصنع» هى مأساة القيمة الحضارية التى اهدرت نتيجة لتلك التحولات الجذرية فى البنيان الاقتصادى والاجتماعى وجهاز القيم الحضارى داخل المجتمعين المصرى واليونانى ، وداخل نفوس ابنائهما قبلا ويروى الفيلمان نفس الرحلة المستحيلة — التى يقوم بها الفارس الاخير فى هذين المجتمعين اللذين شهدا تحولا حضاريا خطيرا على مستوى البنية المادية وما تبعه من خلخلة وتراجع كل نظام القيم الاجتماعية والاخلاقية الراسخ منذ قرون واجيال — ودراما سقوطهما فريسة للهجوم الجديد وهنا تبرز فروسية حسن سائق الاتوبيس المصرى ، وجورج بابيروس صاحب المصنع اليونانى ، كمحاولة بطولية اخيرة للتصدى — اكثر مما هى امل — يضعها أصحاب الفيلمين فى مواجهة طوفان القيم الجديدة القادم بكل عنفه وجبروته كى يقتلع القيمة الاصلية من الاساس ليقيم قوانينه البديلة ، البشعة وغير الانسانية ، فى الاقتصاد كما فى الاخلاق على حد سواء . والمؤسف حقا ، ان الفروسية لن تتجاوز فى هذه الحالة حدود التمسك بالقيمة فى انتظار غد آخر ، وفى مواجهة غير متكافئة لغزوة شرسة تبشر بالتسليم المطلق او الموت الاخير .

فى سيناريو محكم ، يمتلىء بالكثير من التفاصيل الدقيقة التى تشكل نسيج الحياة اليومية المصرية ، نتابع رحلة هذا الفارس الاخير على درب ازمته ، وايضا على طريق

تنامى وعيه ، حيث نراه وهو يقنع فى البداية بالرصد والتامل مؤثرا لسلامة ، غارقا فى بحور الذات ، ونظل معه حتى نتعرف عليه فى النهاية وقد انقلب مواجهيا وصداميا ، مخلفا وراءه حدود جلده الضيق المتكمش ، خارجا الى العالم الواسع حيث يحتاج الجميع اليه ، وينتظرون الخلاص الذى يأتى على يديه . حقا لقد فات الكثير من الوقت الثمين وضاع فى التردد والانتظار ، ولكن يبقى هناك دائما الامل الذى ياتينا به فى تعويض ما فاتنا ، فى صنع يوم آخر لنا ، وتشكيل معالم حياة نشتاق اليها ، وصياغة قيم مختلفة أكثر انسانية واصالة . واذا كانت تلك الغزوة الشرسة — التى اخترقتنا من الداخل ، والتى استفاد منها من كان مستعدا للتفريط منذ البداية — قد كسبت الجولة الاولى ، فان الضربة الحانقة التى يسددها حسن فى نهاية الفيلم لكل نشال — مهما اختلفت صورهم وتباينت اقدارهم واحجامهم — لتؤكد ان اياما اخرى سوف تاتى لتتبدل فيها موازين القوى فى غير صالح هؤلاء الذين فرطوا منذ البداية وغنموا واستراحوا ، بعد ان مروا على جثث ضحاياهم الذين دافعوا حتى الرمق الاخير ضد من يحاولون رفع أعلامهم الدنسة هذه عالية وابدية .

وربما كان من المفيد الاعتراف بان ما قد كان لم يكن شرا كله، وكانما كان ضروريا ان تتعرض ورشة الاب للبيع فى المزاد حتى ينبرى ازواج البنات جميعا — الذين يجسدون صورا متعددة واقعية تماما لمحترفى الانقضاض على جثث الواهنين — للمزايدة عليها ، كل من اجل صالحه الخاص ، الفردى والانانى ، دونما اعتبار لادنى قيمة اخلاقية او دينية ، وحتى يستيقظ النائمون من سباتهم الذى دام طويلا على تلك الحقيقة القاسية الوحشية ، وحتى تتاح لنا فرصة طيبة — مهما كانت مريرة — لكى نعيد فرز الواقع المصرى من جديد ، والاسرة المصرية من جديد ، ليظهر لنا الغث — الذى احترف التلون والاختباء والطعن الغادر الجبان من الخلف — واضحا فلا يسهل خداعنا ابدا .

ويقف فارسنا الاخير وحيدا يصارع ضد هذه النخالة الفاسدة ، معانقا قدره البطولى، باذلا وجوده الخاص رخيصا على طريق تاديه الدين الاخير الواجب تجاه اهله وقيمه ، هنا فى الداخل ، بعد ان دفع الثمن غاليا من قبل على جبهات القتال فى حرب اكتوبر وبصدق تراجيدى رهيب تتكشف كل الحصون المتهاوية المستترة ، لتسقط جميعها من تلقاء نفسها واحدا بعد آخر . حتى الزوجة التى سبق لها وان قالت كلمتها ذات يوم كفارسة اصيلة ، لا تلبث ان تقع فريسة لتلك القيمة الجديدة المهاجمة ، مخيرة زوجها بين قيمته الاصلية التى يقبض عليها بيده وقلبه كالجمرة، وبين استمرارها الى جواره ورغم الالم لا يتردد فارسنا فى الاحتراق ببطولته حتى النهاية. ولا يبقى معه سوى صحبة السلاح الخالدة . وينسج الفيلم العلاقة التى تربط بين هؤلاء الذين يدفعون الثمن مرتين ، وابدا بحساسية شديدة ، بل وبشاعرية ، ليؤكد على وجود القيمة وصمودها الدائم مهما استبحيت ، فلن تلبث تتجلى معبرة عن نفسها فى لحظات بعينها ، عبر قانونها الخاص ، وليس علينا سوى تكريس ايماننا بها وترسيخه داخل نفوسنا وعقولنا وقلوبنا معا . ورغم موت الاب الذى يدين العصر الذى اسلمنا الى البشر الذين باعونا ، فان المحصلة النهائية للصراع تتمخض عن وعى جديد يبرز ليؤكد على ضرورة الصمود والمواجهة فى الصراع الدائر ، دافعا الفارس القديم الى نبذ تامله الصامت الحزين ، وسكونه بعيدا ، ليحل محلهما ايمان جديد قادر على الفعل والحركة الهادرة نحو اعادة صياغة قوانين العالم من جديد لتصبح اكثر انسانية ورحمة وقدرة على صون البشر واحلامهم الصغيرة. وكانت اللطمات المتتالية الغاضبة من الفارس الى صدر كل نشال ميلادا جديدا .

اما فارس « المصنع » اليونانى فينتهى نهاية مناقضة تماما حيث يقع فريسة للتسليم اليائس الحزين . وعلى الرغم من ذلك فان هذا التسليم لم يكن خطوة نحو الوراء ، بل الى الامام مثل قرينه المصرى ولكن مع الفارق الذى سياتى توضيحه . فحين يضطر بابيروس الى التنازل عن حلمه فى اعادة بناء المدبغة التى اسسها ابوه من قبله بعد ان يرفض الجميع معاونته ، وبعد ان يمتنع البنك عن اعطائه السلفة

اللازمـة ، نراه يـذهب في النهاية ليلقي نظرة حزينة على المصنع الحديث — الذي جاءت به التحولات التي جرت في بنيـة الاقتصـاد اليـوناني ، والتي استبدلت خـط الانتاج المنزلي الصغير بالانتاج الصناعي الكبير — ويطلب من ولده ان يدرج اسمه بدوره في قوائم العاملين الجـدد . ويرضخ بابيروس في النهاية لكافة الضغوط التي ظل صامدا قبالتها طويلا من اسرة تدفعه الى نبذ هـذا الحـلم (المتهالك) ، وبنك يرفض أن يدينه ، بل ومستهلك اصبحقانعا بما يقدمه لـه الانتاج الحديث من جـلود صناعية ، ويبيـع الفـارس حـلمه لـذلك التاجر الجديد كي يحيل الارض والتاريخ الى « سوبر ماركت » حديث يعبر تماما عن طبيعـة المرحلة التي يمر بهـا المجتمع والافـراد ، ليس على صعيد الاقتصاد فحسب ، وانما ايضا على صعيد القيمة الحضارية .

واذا كان المخرج تاسـوس باساراس ينتهي الى تلك الرؤية المنقبضة والمتشائمة تمـاما ، والحقيقة على اية حال ، فانه ليس المسئول عنهـا . وليس هناك من يقدر على لـوم رجل احب ان يقول لنا كل الحقيقة ، مهما آذى ذلك تفاؤلنـا القانع المسترخي ، مهما جرح أحلامنا الوردية . بل لو انـه تنازل لحظة عن تلك الحقيقة وحاول أن يجمل لنا هذا الواقع القبيح بغير سند من شروط موضوعية للتفاؤل ، لكان من الضروري الحـكم عليه بالزيف ، او على اقل تقدير بالرومانسية الفكرية. وبسقوط هذا الفارس الاخير فريسة للقيم الجديدة في الانتاج والاخـلاق ، اصبحنا بالكامـل في مواجهة واقع جديد ، يفرض شروطه ويملي قوانينه علينا ، ولا يتبقى لنا — على الاقـل مرحليا — غير القبول ، الى ان يأتـي ذلك اليـوم الـذي نستطيع فيه ان نشيع التغيير في هـذه الشـروط الموضوعيـة التراجيدية بما يتوائم مع تلك القيمة الحضارية الغاليـة التي التيندافع عنها كل هذا الدفاع، ونحرص عليها كل هذا الحرص. اما قبل ان نضـع هـذا اليوم فلا نمـلك سـوى التسليم — المؤقت — الحزين مع بابيروس .

يأتي التباين — الشكلي — في موقف الفارسـين الاخـير متوائما تماما مع حقيقة الصراع الذي يخوضه كل منهما داخـل مجتمعه — ويختلف المجتمعـان على اية حال في طبيعة المرحلة التاريخية وشكل التطور ، فكان من الضروري الا تتماثل ابعاد الازمـة التي يواجههـا كل من الفارسين على حدة . فاذا كان سائق الاتوبيس المصري قد حدد بالحدس السياسي النافذ عـلة المأسـاة وجوهرها في واقـع الاستغلال الطبقي المتخـذ اكثر الاشكال انتهازية كنتيجة لصعود نجم الطفيلية والانفتـاحية في العقد الاخير ، فان الخطـوة الايجابية الطبيعية التالية كانت لابد وان تتمثل في ضرورة الايمان بالمجابهة والتصدي وتبني اكثر المواقف صـدامية من هـذه الشرائح الاجتماعية التي لا يمثل وجودها اية ضرورة اجتماعية ، ولا تستند الى اساس مادي — حضاري راسخ ولا محيد عنه. فاذا نظـرنا الى بابيروس اليوناني نظرة موضوعية لادركنا ان الحالة بالنسـبة له تختلف على نحو جذري . فالتطـور الذي لحق ببنية الاقتصـاد اليوناني والذي نقله خطـوة على طريق التصنيع الحديث — وهو التطور الذي كان بابيروس رمز ضحاياه — يسـتند الى اساس مادي واجتماعي راسخ وغير معادي لحركة التـاريخ . ومن هنا فان النضال ضد هذا الواقع الجديد لا يعنيبالضرورة رفض هذا التطور التقنيومعاداة هذا النمط الحديث من الانتاج، وانما ينسحب فقط على رفض القيم الجديدة ، غير الانسانية التي تأتي بهـا هـذه النقلة الحضارية ، وبالطبع فان هـذا يختلف كثيرا عن رفض النقـلة الحضارية ذاتها . ومن هنـا فان تسليم بابيروس الاخـير قد يعد هزيمة واحباطا . ولكن ينبغي علينا الالتفات الى انه من قلب الظلام والياس لابد وان نتلمس طريقنا نحـو أمل جديد في واقع آخر اكثر انسـانية ، يكرس التقدم المعرفي والتقني من اجل خـدمة وتعميق القيمـة الايجابية الاصيلة ، لا في الاتجاه المغاير لهذه القيمة .

واذا انتقلنـا بالحـديث عن التعبير السـينمائي في كـل من العملين ، فاننا نسـتطيع ان نحكم منذ البداية بان المشاهد سوف يوقف طويلا أمام مقدرة المخرجينعاطف الطيب وتاسوس باساراس ، كي يعبر في النهاية عن اعجابه العميق بنضـج التفكير والتعبير لديهما دون أدنى فصل . ويعنينا هنـا ان نقـرر منذ البداية ان جماليات أي عمل فني لا تنفصل ابدا عن أفكاره.

أو فلنقل بالاحرى أن جمالياته لابد وأن تكون هى نفسها افكاره حين يتم التعبير . عنها عبر اللغة الخاصة لهذا العمل الفنى ، وهى هنا الصوت والصورة السينمائيين بامكانياتهما غير المحدودة .

واذا كنا لا نستطيع أن نؤكد على الافكار وحدها — ومهما كانت درجة عمقها او ضرورتها — كعامل وحيد لانجاح العمل الفنى ، بل لابد من عامل آخر لا يقل اهمية وهو التعبير الجمالى عن هذه الافكار .. فاننا نستطيع أن نؤكد من جهة مقابلة أن هذا التعبير لن يبلغ أوج اكتماله وتأثيره الا عندما يتوائم تماما مع هذه الافكار ، ويلتحم بالموضوع ، وحتى ينصهر كل من الفكرى والجمالى فى بوتقة واحدة ، فلا يعود من الممكن الفصل بينهما ، ولا يصبح بالامكان ارجاع علة نجاح العمل الفنى لاى منهما على حدة . وهنا يحق علينا القول بنجاح الفيلمين معا فى تحقيق هذه المعادلة الفنية الضرورية ، سينمائيا . ولعل هذا يرجع الى وضوح الرؤية لدى القائمين على تحقيق الفيلمين فكريا ، والى امتلاكهما لادواتهم الفنية امتلاكا مقتدرا ، الامر الذى هيأ لهم لغتهم السينمائية الخاصة المتميزة موضوعا وشكلا .

جاء الفيلمان شديدا البساطة والواقعية ، ليس بهما اى رموز تستعصى على تحليل وفهم المتفرج العادى ، ولكن هل يعنى ذلك أنهما تخليا عن العمق والتركيب ؟ .. ويحق علينا الاعتراف بان هذه البساطة لم تكن ابدا مخلة ، بل كانت تلك البساطة المذهلة وهذه الواقعية التى زادت العملين عمقا على عمق .

جاء سيناريو الفيلم المصرى الذى اعده بشير الديك قويا محكما رغم امتلائه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة ، ورغم كثرة عدد الشخصيات المشاركة فى الصراع الدائر ، والتى تجمع السيناريو فى توظيف كل منها فى الصراع توظيفا دراميا موضوعيا ومؤثرا ، وكانت الاحداث الدقيقة الكثيرة لا تشكل أى عبء فكرى اونفسى على المشاهد بسبب من بساطتها وواقعيتها وصلتها اليومية الحميمة به .

وهنا يختلف الفيلم اليونانى قليلا حين قلص عدد الشخصيات فى الصراع الى ادنى حد ممكن، مكتفيا بالشخصيات الرئيسية فى الدراما ، كذلك لم تكن الاحداث بالكثرة والتدفق والسيولة التى رايناها فى الفيلم المصرى ، وان جاء السيناريو اليونانى — الذى كتبه باساراس أيضا — معادلا فى الاحكام والتماسك للسيناريو المصرى ، متفوقا عليه فى التركيز الشديد. ونلاحظ هنا بصفة خاصة تاكيد السيناريو فى كل من العملين على أدق التفاصيل التى تربط الشخصية المحورية فى الصراع بالشخصيات الاكثر قربا وحميمية منه . ففى الفيلم المصرى أفسح السيناريو مساحة متسعة للبحث فى طبيعة الارتباط بين البطل وزوجته ، وتطور هذه الرابطة وصولا الى الذروة ثم الانفصال . وفى الفيلم اليونانى ظهر حرص السيناريو على تصوير علاقة صاحب المدبغة باهل بيته ، فرايناه وهو ينهر زوجته ويمنعها عن العمل لدى الغير باجر حرصا على كرامته ، كما رأينا سخط الزوجة وتبرمها ، وايضا طاعتها . كما تعرفنا على حلم الابنة الساذج اللامبالى فى ان تكون نجمة سينمائية وماذا كان موقف بابيروس من هذا الحلم المراهق ، ومن ابنته نفسها . وهو موقف ذو طابع شرقى حميم .

وكان المخرجان شاعرين بالكاميرا . وقد برزت شاعرية وحساسية المخرجين معا بنجاحهما فى تصوير عدد من المشاهد التى لا يستطيع المتفرج أن ينساها سريعا . ففى الفيلم المصرى على نحو خاص كانت المشاهد التى تصور حركة خروج السيارات من الجراجات فى الصباح الباكر مع صوت القرآن من الراديو ، وجنود الجيش يصعدون الى السيارة وهم يرتعشون من لسعة البرد الشتوية فى غبش الفجر ويتبادلون التحية مع السائق والمحصل الشاب . كذلك ذلك المشهد الرائع الرقيق الحزين حيث وقف رفاق السلاح والخندق القدامى على سفح الهرم يتذكرون كل ما كان بينهم ومضى فى زحمة الايام الجديدة، وكانهم يشهدون تاريخ مصر وحضارتها على أنهم قد دفعوا الثمن أولا ، وهاهم يدفعونه من جديد ودائما . وقد تعمقت شاعرية عاطف الطيب وحساسيته

فى تصوير تلك العلاقة الجميلة بين السائق والمحصل ضيف — لعب الدور بحساسية فائقة الشاب حمدى الوزير — والتى قام بصياغتها برقة شديدة وانسانية مرهفة تؤكد على وحدة المصير التى تربط بين الاثنين ، وتجلى هذا المفهوم بشكل واضح فى تضحية المحصل الشاب بالمبلغ الذىكان قد ادخره لمدة سنوات لمشروع زواجه وقدمه راضيا كسلفة لصديقه السائق كى يساعده فى محنته . اما فى الفيلم اليونانى فقد جاءت المشاهد كلوحات رائعة مبدعة رغم وطأة الاحداث وثقلها،بل وكابوسيتها احيانا .

وسوف تلفت الموسيقى التصويرية انتباهنا فى كل من الفيلمين بدورها فى احداث التأثير الدرامى المطلوب . ففى الفيلم المصرى كانت الموسيقى عبارة من توزيع لعدد من النيمات الشهيرة فى بعض اعمال الفنان الخالد سيد درويش ، وكانما جاءت لتؤكد على اصالة هذا الفارس الاخير ، ودفاعه حتى الرمق الاخير عن كل ما يتعلق بميراثه الوطنيالعظيم فى الاخلاق والفن والحضارة على وجه العموم . وفى الفيلم اليونانى سوف تتذكر سريعا ثيودراكس وانت تستمع الى الالحان اليونانية البسيطة ذات الايقاع المتدفق السريع ، الذى يعبر بكل تاكيد عن روح اليونان المتوثبة ابدا . وتبقى ملحوظة اخيرة سريعة وهى المتعلقة بذلك الاقتدار وتلك البراعة التى ادار بهما المخرجان ممثليهما فى الفيلمين ، ليخرجا من هؤلاء الفنانيناعمق ما لديهم منطاقات تعبيرية كامنة وغير مستغلة .

ويبرز فى هذا الصدد بشكل خاص نور الشريف فى الفيلم المصرى الذى ادى دوره بحساسية وتفهم وحب يدفع الى الاعجاب والاشادة حقا ، وكان فوزه بجائزة الممثل الاول عن هذا الدور فى مهرجان نيودلهى للعام الماضى خير تكريم لجهوده هذه . كذلك سوف يبهرك اداء فاسيليس كولوفوس فى دور بابيروس فى الفيلم اليونانى ، ذلك الاداء الهادىء والبسيط والمقنع الذى يتسلل الى النفس مباشرة دون ضجيج او افتعال متشنج .

فى « سواق الاتوبيس » و « المصنع » نجد انفسنا — وبكل المقاييس — امام فيلمين على مستوى راقى ومتميز موضوعا وشكلا .

حسنى حسن

رسائل جامعية

الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران

هل تنطبق مقاييس الدراما على بعض الادب العربى القديم أم لا ؟ .

فى محاولة علمية جادة للاجابة على هذا السؤال قام الباحث ابو الحسن سلام بدراسة « رسالة الغفران » لابى العلاء المعرى ، باعتبارها من معالم التراث العربى ، لقد حاول الباحث فى دراسته — التى نال عنها درجة الماجستير فى الادب والنقد من قسم اللغة العربية . بكلية آداب جامعة الاسكندرية — الحكم على بناء العمل المسرحى فى رسالة الغفران او ما يعرف بالتكنيك المسرحى واستجلاء العناصر الدرامية فى هذا العمل الهام .

* عناصر الابداع فى رسالة الغفران : —

والفكرة فى رسالة الغفران دينية — ميتافيزيقية — تستلهم أمل البشرية المتجدد من عصر الى عصر وهى تلك الرحلة القصورية للعالم الاخر « الماوراء » ، وهى الفكرة التى تناولتها الشرائع الواحدية والوثنية وتناولتها الاداب منذ القدم ، وقدم كان المعرى مسبوقا من غيره فى هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس فى « الالياذة والاوديسا » ، واريستوفان فى مسرحية « الضفادع » وافلاطون فى « فيدون » وغيرهم قبل المعرى ، وبعده تناولها دانتى فى « الكوميديا الالهية » وملتن فى « الفردوس المفقود » وبريخت فى مسرحية «محاكمة لوكوللوس»

وقد تطلع المعرى كغيره من الادباء الى ما بعد الموت استشفافا للمجهول ، وتعويضا عن حرمان طويل عاناه لاسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعه .

وتاتى قيمة الفكرة فى رسالة الغفران نابعة من زوايا تناولها المبتكر والمتغير فى تشويق ، حيث اضحت مرادفه لاسلوب الموازنة بين الشعراء والادباء « فقد جعل المعرى الادب متعة فردوسية واختار ان يكون عالمه .. عالم آخر للادباء يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الادبية الحافلة ، كما اختار أن تغنى القيان شعرا ، وان ترقص الراقصات على أبيات من الشعر ، بل جعل الشعر غالبا وسيلة الى الغفران»(١) وقد تناول الباحث فى الباب الاول من رسالته ذات الابواب الثلاثة « عناصر الابداع فى رسالة الغفران» حيث استخلص بداية ان الفكرة فى رسالة الغفران — وهى (الحساب — ثوابا او عقابا) قد تفرعت عنها افكار عدة وان الابداع لا يكون فى الاساليب وحدها ولكنه يكون ايضا فى تفريع الافكار من فكرة (أم) وربطها جميعا بعقدة او حبكة بحيث يكون بين الفكرة الام والافكار الفرعية جدلا يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة ، وان المعرى فى تصويره لفكرة الحياة الاخرى انما نحا الى ابراز الصورة التى يرتجيها لنفسه وللاخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان فى حياتهم ، وممن شعروا بالفقد ، ولما كان من المستحيل البرهنة على الخلود فى العالم الاخر برهنة تجريبية لذلك لجأ المعرى للاقناع بفكرته الميتافيزيقية الى الخيال والتخييل الشديد وعناصر الابهام التى تمزج المتناهى باللامتناهى وتخترق الحال بمحال مختلق .

---

(١) د. عائشة البحراوى . سلسلة كتابى (رقم ٢٥) — مارس ١٩٥٤ .

وهكذا نجد ان الفكرة متعلقة بمعتقد دينى عند البشر بأى صنف وجنس وعمر ، وهى قد نتجت عند المعرى مثلما نتجت عند كل البشر ، وعقدت فى وجدانه مثلما عقدت فى وجدانات البشرعبر الاجيال نتاجا لممارسة موضوعية للتامل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ وتاصلت بالاديان ، وهى بذلك تكتسب العمومية والخصوصية فى آن .. وهذا يضفى عليها طابعا دراميا .

* الدوافع الذاتية والموضوعية للابداع عند المعرى : —

كان المعرى مدركا لحجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض الذات مع العام .. تناقض المطلوب مع الموجود ، وذلك حين حدد شروط مجتمعه العامة (تقييد الحريات) ، وشروطه الخاصة — الذاتية — (رفض هذا التقييد) ، ومناهضته لهذا التقييد بادوات الاديب والفنان

وأهمها المجاز ، وهو بذلكيخرج من الخصوصية الى العمومية حيث يحدد شروط كل ذات فى مجتمعه بل فى كل المجتمعات والعصور ، وتناقضهامعمج معها مما جعلها تتسلح بالمجاز أسلوبا خشية الذيجة الصدامية بين الذات والمجتمع .. ولذلك نجده يبتكر بالمجاز صنوف التوصيل للتاليب والتحريض بالمباشرة احيانا حين يهاجم رجال الدين والساسة والقادة وبعض المفكرين والمذهبيين ، وبالتورية والايهام احيانا حين يهاجم معتقد ضد العقل .

ان المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لعصره وعصور تالية عليه ، طالما كانت لها نفس ظروف وملابساتعصره من تسلط الحاكم وتدخل الغير فى شئون الفرد والاعتداء على حريته فى الحياة والتفكير والاعتقاد وهو بذلك أقرب الى طبيعة التفكير الدرامى .

وقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والانسان فلم يكن يرى تجزئة فى العدل ، او حق الحياة فى أمن وسلام .. ولقد اوجد التناقض بين طلبه هذا وبين ما هو فى مجتمعه صراعا .. صرفه المعرى فى كتاباته مرة ، وكتبه عدة مرات فى عزلته ، فى حين أن مجتمعه عبر عن صراعه مع هذا الخارج على قيوده فى مهاجمته ورمية بالالحاد والزندقة .

ولذا كانت العزلة عند المعرى لظروف خاصة جدا متعلقة بامنه المفتقد وكانت عزلته وسيلة لتحقيق الامن الذاتى ونباتيته ايضا نابعة من دعوته لعدم تجزئه العدل والامن ولتحقيقها للطيروالحيوان مما آلب عليه ارباب المجتمع الاقطاعى آنذاك لما ستصيب دعوة المعرى سوقهم من كساد، فلا يوجد سبب نظرى لعزلته ومثلا تشبيه بمبدأ الهنود البراهمة وانما لاعتقاد رسخ فى وجدانه ، ولاشك ان مثل هذا التفكير انما هو اخلق بالتفكير الدرامى .

ويحلل الباحث ايضا فكر المعرى المناهض لفكر الصفوة فى مجتمعه ، فقد ادرك المعرى كمفكر فاعل ان قيمة الفكر فى نشره ولما كان فكره منشورا سيضر بمصالحالصفوة المسيطرة اقتصاديا ، تناقض مع مجتمعه وتناقض مع رقابته الاجتماعية ومع الرقابة الجمعية .. (رقابة الموروث) — الحلال والحرام — ورقابة مجتمعه على اصدار الذاتالفاعلة الراغبة فى التغيير والمحرضة عليه ، ان هذه التناقضات الثانوية بين ذاته ومجتمعه ، حين رفض ذبح الطيور او الحيوانات او اكلهما او منتجاتهما ودعا غيره الى ذلك ، وبينوجدان امته الجمعى الذى تمثل قول الشرع فى ذلك (مسالة ما احل وما حرم).. ادى هذا الى نقل ما بداخلهالى نص الغفران فصور الصراعبين الشخصيات والمعتقدات بين الموروث المقدس والمكتسب المتغير وفقا لتغير الحاجات والنوازع والمجتمعات ، وهذه مسالة انسانية عامة وهو ما يضفى عليها سمة درامية .

وينتهى الباحث عند مناقشة لهذه النقطة بان المعرى كذات ناقدة اصدرتعويضا ادبيا هدفه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه فى حين ان دوافع مجتمعه حاقدة فاسدة مما ترتب عليه لجوئه الى حدود الاديب والتراجع عن المصلح الاجتماعى وترك المباشرة واستخدم الخيال والتخييل وبالغ فى هذا ، وقد تخطى بذلك حدود الذاتية الى حدود الانسانية وهذه طبيعة التفكير الدرامى .

* العناصر الدرامية فى رسالة الغفران : —

افرد الباحث البابالثانى من رسالته لتفنيد العناصر الدرامية الاساسية التى يشتمل عليها

النص حيث بحث اولا فى طبيعة الحدث (الفعل) المجسد والمتنامى فى الحيز المكانى والزمانى ، وكذلك عن الطبيعة الملحمية للفعل المروى عن طريق الرواية السردية التى تولاها مؤلف النص نفسه كراو ، او بطله المحروى (ابن القارح) احيانا ، وبين من خلال ذلك وحدة الحدث والحبكة التى تربط أحداث «العالم الاخروى» لرسالة الغفران .

وقد استنتج من خلال تحليله أن مجموعة الاحداث فى رسالة الغفران فيها اعتماد اساسى على عناصر ملحمية درامية وذلك لعدم ترابطها ترابطا سببيا معقولا ولا محتمل الوقوع فى واقعنا المعاش ، وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين الحدث فاصلا او مسافة فيما يعرف بالتبعيد او التغريب مما يوقفه موقف المندهش . ولان الحدث فى رسالة الغفران — جزئيا — محاكاة لفعل كامل ، وهذا ما يجعله دراميا ، او فعل غير كامل وهذا ما يجعله ملحميا .. حيث ينتهى الحدث أحيانا نهاية فجائية غير متوقعة من قبل المتلقى .

كما أن الاحداث تعتمد على عناصر الفعل الدرامى كاملة .. ازمة — انفراجة الذروة مع توتر وتشويق ، والحبكة متحققة فى كل حدثعلى حدة ، وطبيعتها من طبيعة القصة فى الحدث الفرعى ولكنها واهية فى النص ككل ، لان الاحداث تاخذ شكل القص واعادة التجسيد وما اشتملت عليه من شخصيات واماكن عديدة وازمنة متباعدة قربت فى الحدث وهى طبيعة ملحمية ، وكما تحققت الحبكة تحققت ايضا وحدتى الزمان والمكان فى الحدث الرئيسى — العالم الاخر — وكذلك فى الاحداث الفرعية .

اما العنصر الثانى فهو (الشخصيات) فاذا كانت هناك احداث ، فمن الطبيعى ان يكون وراءها محدث فاعل والفاعل لا شك له حالات قبل فعله ، اذ أنه لابد وان يتصور ما يريد ، ولما يريد وكيف يريد وهذا ما أحدث تداخلا بين التصور والفعل وخاصة عند التعرض للشخصيتين الاساسيتين فى النص (ابن القارح — الراوى « المعرى نفسه ») فالتصور ما ينفك يتحول الى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا، بل يرجع الى أصله كتصور . اى فعل داخلى نتيجة صراعية داخلية دائرة فى نفس الشخصية (ابن القارح) حين يحكى الحدث او بعضه ، و « المعرى » يروى الحدث او بعضه بالسرد — تقديما او تعليقا حين يتعذر التجسيد .

فكان التصور هو حكاية الماضى أو المستقبل ، فى حين أن الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا امامنا او مكررا تجسيده والشخصيتين الرئيسيتين (الراوى) : وهى شخصية متصورة حدودها التصور تمهيدا او تعليقا ، نقدا او تفسير ، استحسانا او استهجانا .

أما شخصية (ابن القارح): فهى شخصية فاعلة بغيرها ، اذ دأبت على تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه محدودة ... انما هى شخصية قانعة بتحريك غيرها الى الفعل ، وربما كان ذلك ايعاذا من المؤلف بانها شخصية لا خبرة لها بمعنى انه صورها هكذا مع استيفاء ابعادها الثلاثة (الاجتماعية — النفسية — الجسيمة) . (وابن القارح) قد رسم هنا حر الارادة ولكن اختياره قد سبق بالنص الدينى عليه بنبوءة ووحيا مكتوبا فى القرآن والاحاديث ، فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح فى اثبات توبته وسعى خلف طلبالشفاعة و ودد الى رضوان والزبانية باصطناع النظم فيما يوهم نفسه بانه شعر . وهذا يمكن اختياره وارادته ، ولكنه حينيأتى الجنة فانه يلقى فيها ما سبق ونبئت به الآيات والاحاديث النبوية ، يجدها على نفس الاوصاف القرآنية .

اما الشخصيات الفرعية فهى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد (تصورا) او باعادة تجسيدها (فعلا) وللشخصيات المجسدة ابعادها الثلاثة ، ولها لغتها الملائمة تماما لطبيعتها الثلاثية (اجتماعيا جسميا ، نفسيا) ... والشخصيات جميعها تؤكد نفسها — هنا — فى وسط اجتماعى حتى وان كان وسطا ميتافيزيقية ، الا انها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعية بشرية اجتماعية تامة ، وقد جعل المعرى شخصيات النساء منقلبات عن حيات او اوز او ثمار متساقطة من اشجار الجنة وجعل وظائفهن الامتاع بالغناء والعزف والرقص والجنس ،

وقصر كلا منهن على (ابن القارح) .. وهذا مخالف لرأى المعرى فى كل مؤلفاته الاخرى .

والنقطة الثالثة التى يناقشها الباحث فى العناصر الدرامية هى المكان والزمان وقد بحثهما على أساس أنهما ميتافيزيقيان فالمكان (العالم الاخروى) من مطهر وجنة ونار ، والزمان هو (القيامة) وما يلى البعث من زمن محدد تمهيدا لتقرير مصير الميت بعد بعثه حيا .

وقد انقسم الزمن فى رسالة الغفران الى ثلاثة اقسام :

١ — الزمن الذى تقضيه بعثة الاموات ليقفوا فى المحشر (الموقف) انتظارا لدخول الجنة او النار ، وهو محدود بمعنى ان له طولا محددا (بداية ونهاية) .

٢ — الزمن فى الجنة وهو وان كان مطلقا — ابديا — له بداية ولكن قد نجد ازمنة جزئية فى الجنة والنار لها بدايات كما أنها تنتهى جميعها بانتهاء الفعل ، حيث ان القول بوجود زمن يعنى القول بوجود فعل ، والقول بوجود فعل يعنى وجود حيز زمانى ومكانى ، ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد ان نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة .

٣ — الزمن فى النار وينطبق عليه نفس ما قيل عن الزمن فى الجنة .

ويقول الباحث ان ابا العلاء قد حدد نوعين من الزمن .. ، الزمن الضوئى للشمس ، ازمن الضوئى للقمر ، وذلك فى حدود عالمنا الدنيوى وهو ايضا يحدد زمنا ثالثا يستغرقه اظلام وهو أبدى « ان النور محدث والازلى هو الزمان المظلم » .

واذا كان الزمان فى العالم الاخر ابدى — وهو قول الاديان — وهو ايضا قول المعرى ، كما أنه حدد الافعال والاحداثبحدود زمنية جزئية لانه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياتيه واقعية ، لذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى شاهد الجنة والنار وهو الزمن الذىيستغرقه الحدث — بداية ونهاية — وهو مطابق لمفهوم ارسطو للزمن ومناقض له فى آن (زمان الحدث : يوم وليلة) وهو مفهوم ارسطو ، وزمان أخر اضافة المعرى وهو ازلى مقسم لجزئى وكلى .

اما (المكان) فى رسالة الغفران فقد كانت حدوده دينية ميتافيزيقية بشكل عام ، وينقسم الى صراط (معبر للجنة او النار) ومحشر وجنة ونار ، وقد قسم المعرى الجنة الى اقسام او درجات كما جاء فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة الروضة والانهار وهناك جهنم والنار وسقر الهاوية والقارعة ... على ان المكان جاء واضح المناظر محدد الملحقاتالتشكيلية المتطورة من الكتلة وتناسبها وتوزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التاثير المطلوب من المنظر .

والنقطة الرابعة والاخيرة التى يسوقها الباحث للتحليل هى الصراع بين الوجدانالفردى والجمعى فى رسالة الغفران وقد نتج هذا الصراع من التصادم بين المكتسب والموروث وقد تمكن المعرى من تجسيد ذلك بما اطلع عليه من اعتقادات العرب القديمة التى لم يقتلعها الاسلام تماما من تربة (الميثولوجيا) العربية ، وما كان ممكنا ان يقتلعها والا ظلتهناك اعتقادات فيها من الايهام والتخييل الفائق الكثير ، الى جانبان كثيرا من الاعتقادات التى نثرها الاسلام او كتبها فى صدور بعض من الامم التى غزاها من فرس او روم او شام جعلته يفتقد لنظرية واحدة يجتمع اليها المسلمون فى ارجاء امبراطورية الضخمة ، وذلك لتعدد التفاسير والمذاهب وتضاربها جميعا مما تسبب فى تفريق كلمة المسلمين ، ربما كان ذلك ما شغل ابو العلاء فاعاد تجسيد بعض المعتقدات والافكار التى لا يقبلها العقل حتى يعاد النظر فيها على المستوى الوجدانى الجمعى المستقبلى ، وقد عمد المعرى الى مواجهة معتقد بمعتقد طلبا لاختبار بعض المعتقدات القديمة او عرضها فى مشهد بهدف تحليلها ونقدها ، « وكان المعرى يحتكم لاهواءه وميوله الادبية ليسلم بعض الارواح الى الجنة او النار شامتا فيهم او آسفا عليهم معريا فى كل حالة عن رفقة بهم او سخريته منهم او غبطته لهم طبقا لظروف كلموقف ورايه الشخصى فى ابطاله »(١)

(١) د. صلاح فضل — تأثير الثقافة الاسلامية فى (الكوميديا الالهية) لدانتى — دار المعارف

وقد انتشر هذا اللون من الصراع بين فكرة وفكرة ، كما يقول (موارى) فى الملحمة الادبية ، مثل ملحمة دانتى (الكوميديا الالهية) او ملحمة ملتن (الفردوس المفقود) .

* الظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى لرسالة الغفران :

اما الباب الثالث والاخير فيخصصه الباحث لرصد وتحليل الظواهر الفنية فى دراما النص ذى الطبيعة الملحمية فمستوى الحوار وتياراته الضيقة المختلفة ، ومستوى السرد وطبيعته التمهيدية للاحداث والملخصة لتاريخ الحدث والمعقبة عليه بالنقد استحسانا لفعل او استهجانا له ... هذان المستويان يدخلان تحت اطار اللغة الصائتة (المنطوقة) الا ان هناك مستوى لغوى ثالث وهو الذى يتضمن التوجيهات والارشادات وهى لغة المنظورات (اللغة المرئية)

« يلتفت اليه الشيخ هاشا مرتاحا ، فاذا هو شاب قد صار عشاه معروفا ، وانحناء ظهره قواما موصوفا » فهذه لغة وصفية ظاهرية تختص باخراج المشهد — ويرى الباحث ان هذا لا يعنى ان ابا العلاء قد اخرج مسرحية كما قالت الدكتورة عائشة البحراوى .،، لان الاخراج علم قائم بذاته .

ويخلص الباحث عند بحثه للغة ومستويات الحوار فى النص الى :

— اللغة فى رسالة الغفران تنقسم الى صائتة منطوقة وهى تنقسم بدورها مستويين (الحوار) وينقسم لخمسة عشر تيارا فنيا ، كما أن الحوار يتم على شكل مناجاة او ثنائية او جوقة ، وله طبيعة التصوير الذاتى اذ تقوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالتحدث عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مستقبلها أو أمانيها او تفعل بعضا من ذلك ، على حين يغطى التصوير غير الذاتى الآخر من أبعاد الشخصية او الحدث المهمل فى حوار الشخصية الذاتى طبقا لحالتها النفسية وطبيعتها الاجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها .

اما المستوى الثانى للغة المنطوقة فهو (السرد) ولقد وظف فى رسالة الغفران بشكل مباشر عند الراوى (ابى العلاء — نفسه كشخصية)» واحيانا وظف بشكل غير مباشر ليلخص الجذور التاريخية للحدث القائم ، ويضفى عليه عمقا وبعدا يؤصله فى الحاضر ، ويسهم فى استشفاف نهايته المستقبلية ، أو عن ماذا سيسفر .

وقد كانت لابى العلاء فى كل ذلك لغته الخاصة : اللفظ واختياره ، الكلمة واختيارها دون غيرها ، فيما هو انسب فى الغالب للشخصية التى تمثلها ، ولا شك ان لعزله ذاته دورا فى هذا كما ان لمجتمعه دورا فى اختياراته اللغوية فان تدهور النظام الحاكم دينيا وسياسيا وخلقيا وسلوكيا واقتصاديا .. لكل ذلك اثر على طبيعة اللغة — لان ذلك يتطلب تعبير مجازى بلغة خاصة ، هذا بالاضافة الى طبيعة الموضوع الميتافيزيقية التى تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .

والنقطة الثانية فى تحليل الباحث للظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى للنص هى (طرق الاصوير والتزييل) ، ولان رسالة الغفران تتناول موضوعا غيبيا — (الماوراء) — ليس من واقعنا المادى ، لذلك لجا المعرى الى طرق التزييل والتصوير الايهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب الذى يقول عنه ابن رشد « هو معرفة وجود الموجود فى المستقبل او لا وجوده » . ولما كان الماوراء غائبا يطلب البشر معرفة وجوده اولا ، الامر الذى شغل المفكرون انفسهم به طويلا منذ فجر الحضارة ولا يزال دون انتهاء والتمسه الناس فى الشرع حينا وفى الآداب احيانا فيما راينا من ادب هوميروس وارستوفانيس والمعرى ودانتى وملتن وغيرهم ، لذلك فقد لجات كل النصوص سواء المقدسة او المؤلفة حين تعرضت لهذا الامر الى تجسيد مالا يتجسد بالرواية او بالقصة او بالاحداث المتابعة بالتجاور (الملحمة) او بالترابط (المسرحية) أو بالخبر او بالشعر او باية وسيلة تعبيرية .. ، وصولا الى اقناع الآخرين بفكرة الخلود فى العالم الآخر ، وهذا الاقناع دعت اليه ضرورة الرد على المفكرين ، واستوجب الرد شواهد تجسيدية ايهامية، وهكذا تزايدت حركة الافكار ، تزايدت حركة الحاجة الى

الاقناع بكل الوسائل التخيلية والتصويرية .

لهذا فان الحاجة للتجسيد فى رسالة الغفران كانت حتمية ، فالدراما فى رسالة الغفران املتها طبيعة الموضوع (الضرورة الدرامية) ، وقد استخدم المعرى الايهام كعنصر للخداع مرة ، وكعنصر للتخييل الفائق تجميلا أو تقبيحا مرة اخرى فى محاولة تجسيدية مبالغ فيها وذلك لاغراق المتلقى فى الوهم تطهيرا له منه وذلك كله من خلال الامتاع .

وكذلك تطرق الباحث لدور الايهام فى الاقناع بالصورة التجسيدية التى تبدأ مع بداية نظر المتلقى بالقراءة أو المشاهدة أو التصور الذهنى لاوصاف الجنة والنار وشخوصهما وأحوال ناسهما ، ومع بداية اكتشاف ذلك المتلقى لصفات واوصاف وملامح مختلفة للشعراء والادباء واللغويين واهل الفكر والطيور والاشجار والحيوانات فى غير ما كانت عليه من واقع الناس المعاش .

وكذلك استخدم المعرى عنصر التغريب او التبعيد والابعاد فى تصوير الاحداث تصويرا غير مالوف للمتلقى حتى يقف منها موقفا حياديا مندهشا،فلا يقرها ولا يرفضها دون ان يراجعها بعقله ويستشهد منطق الوعى عنده، وجاء ذلك ملائما لتصوير طبيعة الموضوع المطروح حيث ان الجنة والنار غير مالوفتين للمتلقى ، لانه لم يسبق له او لغيره دخول جنة او نار وهذا مطابق لقول المعرى :

لو جاء من اهل الثرى مخبر لسالت عن اهل الثرى وارخت

هل فاز بالجنة عما لها وهل ثوى فى النار « نوبخت »

(منجم معروف)

قال المنجم والطبيب كلاهما لا تحشد الاجساد قلت اليكما

ان صح قولكما فلست بخاسر او صح قولى فالخسار عليكما

وهكذا كانت طبيعة التغريب عند المعرى تعمل على كسر او ابطال الايهام الذى يتولد عند المتلقى من جهله بطبيعة ما هو مقدم عليه (من سوء مصير أو حسن مصير) ، وتعريفه بما ينتظره من خير او شر ، ودفع المتلقى الى اعمال العقل دون استثارة العاطفة حتى يقدر على اتخاذ موقف فكرى او قرار بملء اراداته الواعية . وفى تحليل طرق التخييل والتصوير عند المعرى فى رسالة الغفران عرض الباحث ايضا لاستخدام المعرى الرمز وكيف ان المعرى استخدمه لخدمة الدراما المسرحية وليس كصورة مجازية يترجمها الذهن عند المتلقى بل كتجسيد ، وعرض الباحث أيضا لاساليب المجاز وصنوف التورية والفرق بينها فى النص الادبى والنص الدرامى ، اشار الباحث لدور المعرى فى الاتمص وخاصة حين تقمص دور الراوية فاكتسب بذلك شخصية الراوى طبيعتها الملحمية .

ويختتم الباحث بتحليله للعناصر الفنية فى الاتجاه الدرامى فى رسالة الغفران مشيرا الى ما ساعده على الوصول لنتائج دراسته ، وتوفر فى النص وهى النقاط وهى النقاط الموجزة الآتية :

١ ــ وحدة الراوى ودوره فى التمهيد والتعليق حيادا أو نقدا .

٢ ــ لغة السرد ووظيفتها ولغة الحوار ووظيفتها (الاولى كلغة تصور مناسبة للسرد والثانية كلغة فعل مناسبة للحوار وطبيعة التجسيد الحاضرة) .

٣ ــ الحبكة الواهية ودورها فى تجميع اكبر قدر من الاحداث والشخوص التى تباعدت منطقيا فى المكان والزمان،بل والوجود الحقيقى وملاءمتها للطبيعة الاسطورية والميتافيزيقية لهذه الرؤية الاخروية للمعرى .

٤ ــ غاية الفعل وردوده فى مثل هذه الاعمال الادبية ذات الصفة الملحمية الدرامية المزدوجة .

٥ ــ استيفاء شخصية البطل المحورى محرك الصراع لجوانبها الاجتماعية والجسمية والنفسية ، وتمركز الاحداث حولها .

٦ ــ طبيعة الصراع الواثب فى الغفران وتفريغ الاحداث من حدث رئيسى .

٧ ــ وحدة الموضوع بارتباط الاحداث الفرعية بفكرة ميتافيزيقية رئيسية .

* تأثر المعرى بالدراما الاغريقية :

وقد انتهى الباحث بعد هذه الرؤية العلمية المتكاملة التى قدمها الى ان رسالة الغفران نصا دراميا ملحميا يحمل كل عناصر النص الدرامى المختلط للضرورة بعناصر ملحمية ، وهو صالح للعرض المسرحى الذى يعنى فى كل مكان وزمان حق القائمين على تنفيذ العرض باختيار فصول ومشاهد من النص المسرحى بحيث يظل مترابطا فى حالة حذف بعض المشاهد أو الاستغناء عنها مع اضافة عناصر العرض المسرحى المساعدة بما يتلائم مع العصر أو البيئة التى يتعرض لها موضوع العرض ، وانتهى الباحث ايضا الى أن الادب العربى فيه من الظواهر الدرامية ماهو جدير بالدراسة وأنه يجب النظر فيه على اعتبار اشتماله أو عدم اشتماله على عناصر النص الدرامى .. وأن تلك العناصر الدرامية التىاستخدمها المعرى فى رسالة الغفران قد استخدمها أيضا فى (رسالة الملائكة) و (رسالة الصاهل والشاحج) و (رسالة الهناء) وانه من المحتمل تأثر المعرى فى كل ذلك بالنهج اليونانى حيث ان الادب الهومرى كان مترجما على ايامه، فقد كان المعرى متفقها فى أوزان الشعر اليونانى والفرق بينه وبين الشعر العربى ، ولما كانت انواع شعر اليونان ملحمة ودراما غنائية ــ فلابد للمتفقة فى أوزانه أن يطلع على أنواعه ويميزها ، ولا يستبعد استلهام أسلوبها على سبيل التجريب ان لم يكن للضرورة الاسلوبية الملائمة لموضوعه ، ولما كان المسرح غير متلائم مع مجتمعه ، اللهم الا (خيال الظل) فلا يمنع أن يكتب بنفس النهج الدرامى كتابة تصلح للقراءة لا للتمثيل ــ وهذا اللون معترف به ، كما أن تشابه المقدمة الدرامية فى رسالة الغفران بمقدمتى (الالياذة والاوديسا) لهوميروس يدفع الى القول بتأثر المعرى بالنهج الملحمى والدرامى اليونانى .

أشرف شرف

نادى الأدب بحزب التجمع يناقش
كتاب التجليات

... مساء الثلاثاء ١٤ فبراير الماضى ، اقام نادى الأدب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ندوة لمناقشة آخر اعمال الروائى جمال الغيطانى ((كتاب التجليات)) ، حضر الندوة عدد كبير من المهتمين بالأدب وبالرواية العربية . وقد اعد الدكتور عبد المحسن طه بدر ، استاذ الادب العربى الحديث بجامعة القاهرة ، دراسة مطولة تناول فيها العمل بالتحليل والنقد ، بعد أن قدمت الشاعرة ملك عبد العزيز الدكتور عبد المحسن طه بدر، والروائى جمال الغيطانى ، بدأ الدكتور عبد المحسن تحليله لكتاب التجليات ، قال :

.. لقد أزال الغيطانى حاجز الزمن ، فى التجليات لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ، نحن مواجهون بالأزمنة كلها وقد أصبحت متصلة ، حيث اختلط الزمن الماضى (موقعة كربلاء) . مع العصر الحاضر ، والمستقبل الآتى بعده ، ولأن فهم المؤلف كان أن يفهم وان يعرف لذا كان مضطرا لأن يرى صورة الماضى فى الحاضر وصورة الحاضر فى المستقبل ، نحن نجد ان الحسين عليه السلام يمكن أن يحارب مع عبد الناصر وعبد الناصر يمكن ان يحارب مع الحسين فى معركته ، والموساد الاسرائيلية يمكن ان تحارب فى كربلاء كذلك المخابرات المركزية الأمريكية ، الاشخاص تتغير ، تتبادل الادوار مع بعضها البعض ، والأزمنة تتداخل . حيث الجزئيات فى النهاية هى كل موحد فى عالم الصوفية ، وعالم التجليات لا مجال فيه للجزئيات ، الكل موحد ، والحلول ممكن ، والانسان يمكن أن يحل فى الآخر ، وهذا حل لنا بشكل طيب جدا تبادل الشخصيات لمواقع بعضهم بعضا ، وليست التجليات فى هذه الرواية — ولعل هذا هو الابداع — ليست مجرد ازالة الحاضر الزمنى وتبادل الأدوار ، بل هى محاولة لفهم العمق من كل شىء لأننا اذا وقفنا مثلا امام تفاصيل عصر الحسين لنقارنه بعصر عبد الناصر لاستحالت المقارنة، أما اذا تصورنا أننا ننظر نظرة الصوفى ، وهى نظرة كلية ، لا تفرق احيانا بين اصحاب الأديان المختلفة ، باعتبار انهم جميعا يلجاون الى رب واحد ، لأمكننا أن نتصور لماذا كان من الضرورى ان يلجأ المؤلف الى التجليات ، ليس اليها فقط ، بل الى اللغة الصوفية وشعارات الصوفية على امتداد الرواية كلها . بطل الرواية يحاول أن يفهم ، أن يعى ، أن يرى الحاضر والمستقبل ، أن يعرف سر التغير ، لكنه يخشى فى الوقت نفسه ، أن الوضع محير الى اقصى حد ، الى درجة انه ما من احد يستطيع الاجابة على الأسئلة ، أو على كل الاسئلة ، ولابد من الاشارة هنا الى ان الغيطانى استخدم بمهارة عدة قصص من القرآن الكريم ، ومن تراث الصوفية، من اهمها قصة الخضر عليه السلام ، تاتى اهمية اللجوء الى هذه القصة أن الراوى تعرض له غوامض معينة ، ويدرك أنه لا يمكنه تفسير كل الأمور فيضع حاجزا بينه وبين قصة الخضر ، عندما صاحب موسى الخضر ، فان أول

ما صنعه هو انــه ركب سفينة فخرقها . وهذا موقف لا يمكن تبريره ، ويبدو غير منطقى ، لم يطق موسى صبرا فسال ، وسال ، وسال ، وانتهى الأمر الى انه لم يطق صــبرا على هذه الالغاز فطلب تفســيرها وفارق الخضر ، اثر القصــة فى الرواية أن المؤلف اذا وقف عند تفسير موقف قد يستعصى على التفســـير او يعجز عن الوصف بكل تفاصيله فلديه المبرر الكافى . ان هذا مما لا يطيق الانسان عليه صبرا ، أو انه لم يبلغ بعد المرتبة التى يمكنه معهـا أن يفهم مثل هــــذا التصرف .

* *

ثم قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

« ستجدون لغة الصوفية ، ومقاماتهم ، مستخدمة ببراعة ، ستجدون أن استخدام التراث ليس أمرا ظاهريا او توظيفيا ، لقد اصبح التراث جـزءا من من لحمة الرواية وســداها ، بحيث لا يمكن القــول ان الغيطانى وظفه او استخدمه ، بل انــه اندمج فيــه بشــكل كامل ، وهكذا تصبح الرواية كبناء متمثلة على عدة مراحل ، المرحلة الأولى : مجموعة من تجليات الاسفار ، فيها نلتقى بميلاد والــد المؤلف ، وميلاد المؤلف نفســـه ، وميلاد ابن المؤلف ، اشارة الى المــاضى والحاضر والمستقبل ، نلتقى فى نفس اللحظة بميلاد الحسين ، وميلاد عبد الناصر ، ثم نشهد طفولة وصبى ورحلة الحيــاة لكل أولئــك ، وخاصــة والد المؤلف ، الذى قتل عمه أمه بعد ان شكك فى سلوكها ، ذلك انه كان يريد ان يرث عن الوالد ارضه ونخلاته ، بـل حاول أن يقتل الولــد نفســه مما اضــطره الى العيش خائفا ومطاردا من هذا العم ، نشهد ميلاد الحسين وعلاقته بالرسول (عليــه الصــلاة والســلام) ايضا ، نشهد مقتل الامام على ، وفى نفس اللحظة ضياع ذكرى شـــهداء ســيناء ثم ظهــور عبد الناصر فى ميدان الدقى وقــد غلبته الدهشة ، يتساءل عن العلم الاسرائيلى ، هل دخل الاسرائيليون القــاهرة ؟ فيجاب ان لا .. ويعيد السؤال : هل هزموكم ؟ فيجــاب ان لا .. ، اذن كيف حدث ، ولمــاذا ؟ ، لا يقدر على تلقى اجابة .

تمضى الحكايات وتتداخل ، ومن خلال النظرة الكليــة حاول أن يقيم حوارا بين موقف الحسين فى كربلاء ، وموقف عبد الناصر، مــن خــلال موقفهما مــن المســتضعفين ، ثــم يعــود عبــد الناصر من جــديد ليقيم معركة يقف خلالها الى جواره قلة قليــلة من المخلصــين على طول العصور ليحارب ، يتكون جيش عبد الناصر من شــهيد قتل فى سيناء،ومازن أبو غزالة كممثل للفدائيين الفلسطينين ، وابن اياس ومحمد عبيد وفران مجهول الاسم ، يواجههم على الطرف الاخــر ، اصـــحاب الســادات ، وجنود وخــدام الاحتكارات الأجنبية . ورجال الموســاد ، ومقــاتلى قــوة الانتشار السريع ، وسماسرة، وتجــار آثار ، وجون فوستر دالاس ، والعــزيز هنرى ، والكسندر هيج ، وتتوازى هذه المعركة مــع معركة كربلاء ، ويقتل أصــحاب عبــد الناصر فردا ، فردا ، قبل أن يقتــل عبد الناصر نفســـه ، ويتكالب عليــــه هؤلاء ويسلبونه حتى نعليــه .

* *

قال الدكتور عبــد المحسن طــه بدر ، أن اللجــوء الى التجلى حل الكثير من الاشكالات الفنية ، كذلك وفقت الرواية فى الانتقال بنا حتى هذه اللحظة الاخيرة ، غير أننا فى النهاية ، وكعادة كل الاعمــال الكبيرة ، فهى التى يمكن أن تنتج حوارا كبيرا ، لذا فلدينا مجموعة من المشاكل التى نريد أن نتحــدث عنها .

كان سهلا على المؤلف ان يقيم موازاة بين موقف الحسين فى كربلاء،ومعركة عبد الناصر، والسهولة هنا نسبية ، اذ ان الموازاة بين الموقفين احتــاجت الى مهارة شديدة ، اما حكاية والد الراوى فقــد كان مــن الصــعب أن تظهــر المــوازاة معه ، الا اذا اخــذناه كرمز للمستضــعفين الذين كانوا فى عصر الحســـين وفى زمــن عبد الناصر، واذا اخذنا حكاية الوالد على هذه الصورة نقع فى اشــــكال آخر ، فاحــد اشــــكالات المؤلف الكبيرة ، انفضاض الناس عن الحسين، وعن عبد النــاصر ، حتى أن تســاؤلا من تساؤلات الرواية الكبيرة ، كيف تتحرك جماهير المستضعفين ضد مصلحتها ؟ بل كيف تتظاهر الجماهير فى

مواقف ضد مصالحها ، كما حدث فى مبادرة السادات ، واقع الأمر أن والد المؤلف ياخذ احيانا حجما كبيرا فى الرواية ، رغم اننا نجد صعوبة كبيرة جدا فى موازاة حركته بحكايتى الرواية الأخريتين ، الحسين فى كربلاء ، وعبد الناصر بعد عودته .

واذا اخذنا الموقف الكلى كموقف صوفى لا يتاثر بالجزئيات وانما ياخذ التوجه الكلى سنلاحظ اننا انتهينا من الرواية دون ان نعرف ، لماذا حدث ما حدث بعد عبد الناصر ؟ ، بعد الحسين ؟ لقد وجدنا تجسيدا وموازاة بارعة بين المعركتين وعرفنا التوجه الكلى ، وكان موقف التجلى جديرا بان يعطينا وعيا بالموقف اروع من وعى الانسان العادى لان النائم يرى — كما يقول المؤلف — ما لايراه اليقظان .

الاشكالية الثانية والهامة اننا نخرج من الرواية ، امام حكمية أخرى محيرة تحتاج الى تجلى آخر ، وهى أن قصة قهر المستضعفين ستظل مستمرة كما استمرت منذ ايام يزيد والحسين ، وكما استمرت بعد عصر عبد الناصر ، بل تكاد الرواية تشير الى انه لا عزاء فى هذا العالم .

الاشكالية الثالثة ، اننا نقف بتقدير كبير جدا أمام براعة استخدام اللغة الصوفية ، ومراتبهم ومقاماتهم ومراحلهم ، وهذا نابع من جهد شديد ، غير اننا نشعر فى بعض المواقف ان استطرادا كبيرا يتصل بهذه النواحى ، تورطت فيه الرواية ، هنا قدر من التكرار غير المبرر فنيا .

واختتم الدكتور عبد المحسن طه بدر عرضه النقدى قائلا :

هذه هى اهم الملاحظات التى يمكن ان يلاحظها الانسان على مثل هذا العمل الجاد حقا ، والرائع حقا ، واننى لأسف اذ اننى اشعر اننى لم استطع اعطاء هذا العمل كل الحق الواجب على ازائه .

* *

بدات المناقشة . وادارت الحوار الشاعرة ملك عبد العزيز .

قال الروائى ابراهيم عبد المجيد ، انه يظل انطباع عام عن هذه الرواية ، وهو انه رغم صعوبتها الشديدة الا أنها سهلة التوصيل الى القارىء بصورة عامة . ان استخدام الروائى للعناصر الصوفية جعل من السهل عليه تناول جميع القضايا التاريخية مع القضايا المعاصرة ، فى رايى ان الموضوع الأساسى لهذه الرواية ، هو فكرة الخيانة العربية ، الخيانة موجودة منذ عصر الحسين ، غير اننى اوجه سؤالا الى الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ما هو الفرق بين تجربة الروائى فى كتاب التجليات ، وتجربته فى « الزينى بركات » .

اجاب الدكتور عبد المحسن طه بدر :

.. هناك اكثر من طريق للتعامل مع التاريخ فى عمل فنى ، هناك تصوير التاريخ مع النظر الى الحاضر ، والرواية التى امامنا تريد القول ان التاريخ يتكرر ولكن بالوان قريبة الى العصر، ان الزمن ليس منفصلا بهذه الدرجة ، هناك معركة مستمرة فى الماضى والحاضر وستظل مستمرة فى المستقبل ايضا ، اذا رجعت الى الزينى بركات ستجدها مغلقة فى اطار عصرها ومحصورة ، ولكنها فى نفس الوقت تمتد لتشمل تجربة القهر . تجربة أجهزة المباحث والمخابرات فى مختلف العصور.

وامامنا الآن رؤية اشمل ، وصل اليها المؤلف عن طريق التجلى، لو وقف عند التفاصيل الصغيرة لما استطاع كتابة العمل ، ولو وقف عند اللحظات المشابهة لما استطاع ايضا ، اذن يجب ان ياخذ موقفا كليا من العمل ، ومادام سياخذ الموقف الكلى فيجب ان ينظر الى المسالة على ان الحاضر نتاج للماضى والمستقبل نتاج الحاضر ، فيجب ان يعطينا هذه الصورة كلها مرة واحدة ، والذى فرض اللغة هنا ان اللغة ليست منفصلة عن الموقف ، لم يكن الممكن الوصول الى هذه الرؤية الا من موقع التجلى ، لو قلب احدكم ما كتبه ابن عربى ، لوجد أن روح اللغة هى نفس اللغة التى نقراها فى التجليات، بمعنى ان اللغة هنا متشابهة وموظفة بنفس الصورة للوصول الى نفس الهدف ، نحن نريد ان نصل الى قناعة ان رؤيتك للموضوع هى التى تحدد الرواية التى تختارها وهى

التي تحدد اسلوب المعالجة ، واعتقد ان اللغة كانت عاملا مساعدا لكي تقبل العمل الفني .

وتساءل الدكتور سيد البحراوي ، حول لغة الفنان، اهي التي تقوده او تحدد له المضمون او التجربة ؟ وقال ان الدكتور عبد المحسن سار عبر هذه المقولة بدءا من ان الرؤية التي يختارها المؤلف وصلت به الى مجموعة من النتائج في صياغة العمل الفني، يمكن القول ان المؤلف انطلق من الكلي ولم يركز على الجزئي ، وان المؤلف لم يقدم نوعا من القناعة برؤية شمولية للاشياء . هذه النتائج لو بدانا من النهاية سنعود الى البداية مرة اخرى ، لانه ليس فقط الرؤية هي التي فرضت على المؤلف اختيار مثل هذه العناصر التشكيلية في صياغة الاحداث والشخصيات واللغة وانما ايضا من ادوات التشكيل في حد ذاتها ، وصلت ايضا الى انها تحدد او تحكم رؤية المؤلف فجملتها رؤية يمكن ان نقول رؤية صوفية . فهل يمكن القول بذلك ؟

واجاب المؤلف جمال الغيطاني قال ان اللغة الصوفية عنصر من عناصر العمل الاساسية ، وانا اعتبر ان اللغة حالة مرتبطة بالعمل الفني نفسه ، متغيرة من عمل الى آخر ، ولا يوجد اسلوب ثابت ، ومن اكثر ما يثير استنكاري القول ان كاتبا معينا اسلوبه جيد ، ليس الامر تراكيب واكلشيهات معينة ، اللغة بالنسبة لي حالة ، وفي هذا المجال ، لي تجربتين اساسيتين ، الزيني بركات ، والتجليات ، فيالاولى كانت نتيجة لرغبتي القوية في اعطاء الايهام القوي بالعصر ، بالاضافة الى رغبتي في تجديد اساليب السرد التقليدية ، ساعدني العصر المملوكي والموضوع على اختيار لغة المؤرخين القدامى ، ثم محاولة تقمصها ، ثم محاولة الايهام من خلالها ،على مستوى المفردات والتراكيب فلغتي ليست نفس اللغة القديمة ، لكنني حاولت الايهام من خلالها ، انني لا اعتبر الزيني بركات رواية تاريخية ، انما حاولت من خلالها ان احكي تجربة القهر في اي زمن وتحت اي نظام ، على سبيل المثال في الزيني بركات وسائل قهر لا تنتمي الى العصر المملوكي ، بل الى زماننا ، والى ما يمكن أن يستجد منها، انني انطلق من وحدة التجربة الانسانية .

القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت ان ادينه ، من هنا كانت اللغة جزءا من التجربة . نفس الكلام ينطبق على التجليات ، كان الزيني بركات نتاج لهزيمة ١٩٦٧ ، والهم العام عندي خاص ، لا فرق ، كانتالهزيمة نقطة الوصل لي ولجيلي . كنا نتصور الواقع بشكل معين ثم فاجانا بشكل آخر ، ثم بدات الهاوية .. ، بالنسبة لتجليات فقد انطلقت من موقف آخر هو وفاة ابي ، من هنا انا طرف في الرواية ، وكل الوقائع في التجليات حقيقة ، كانت وفاته مصدر الم نفسي خارق بالنسبة لي ، فلم يساعدني الزمن في رد جزء مما قدمه لي ، وكان وعيي بعد فوات الاوان ، وهذا ما نجده في كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الوالد مساحة كبيرة في الرواية ، انه نقطة الانطلاق ، ورحيله اساس رحلتي الى الديوان الذي يمد لي المساعدة لاسترجاع الماضي ، لقد تاملت حياته طويلا ، ومعاناته ، منسيذكر هذا الانسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، والنوم عليه بعد فوات الاوان ، وغروب عبد الناصر وتجربته التي عشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم . من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة .

وتحدث الروائي ابراهيم عبد المجيد ، قال ان الباعث للرواية هو وفاة الوالد فعلا ، لذا تبدو كنوع من السيرة الذاتية ، وان كانت التجربة الصوفية اعطتها ابعادا عديدة ، والجهد اللغوي مهم جدا ، خاصة تزاوج اللغة القديمة بلغة معاصرة ، مثال ذلك الصفحات المكتوبة في الادب العربي الصعيدي الى مصر ، في رأيي انها من اعظم الصفحات المكتوبة في الادب المصري قاطبة من الستينيات وحتى الآن ، في الرواية اجزاء من التاملات الصوفية العبقة باللغة القديمة ، ولكنصفحات الاب تخلو من تاثير اللغة

القديمة ، لكنها من انصع صفحات الرواية ، انني اجد لاول مرة توظيفا فنيا لفكرة وحدة الوجود يختلف عن النظرة الغربية ، فهنا توظيف واقعي ومعاصر وتعبيري بالمعنى الصحيح للتعبيرية ، ان توجد حالة من القتامة في الرواية فهذا لا يعني وقوعها في الصوفية ، انما هي حالة وجد ، ان الصوفية موقف تغريبي ، ولكنني هنا امام لغة صوفية تشرح موقف مجتمع وواقع انا اعيشه .

ورد الدكتور عبد المحسن طه بدر .

« ان الهم العام من الثقل والضراوة والكابوسية بحيث لم يكن ممكنا للفنان ان يواجهه مباشرة او من منطلق واقعي ، وعندما حاول الفيطاني ان يواجه الهم العام في مجموعته القصصية « لكر ما جرى » واجهه مواجهة كاريكاتيرية ، قاسية ، انها محاولة للارتفاع فوقه ، وربما يرتفع فوقه اكثر من اللازم ، بحيث لا يصبح مسئولا عن تفسير المشكلات المطروحة فيه ، والغيطاني لا يملك حلا بالمعنى المفهوم ، ان رؤيته لا تتضمن حلا لا حاليا ولا في المستقبل القريب والشعور السائد هو شعور بالدهشة والندم ، كيف يمكن ان يقع ما يقع ونحن كما نحن لا نواجه ما يقع . وحتى لو كان هناك فعل منا ، فهو فعل فردي لا يملك حلا ، يمكن ان ترى جدلية الصورة ، لكن لا تجد جدلية الفعل ، الحالة مقبضة بحيث تبدو اننا كلنا في موضع الندم والتوهان ، وهذا جزء يمكن ان نحاسب الفيطاني عليه ، ان الوعي الاعمق بعد خروجنا من تسلط الهم العام يمكن ان يؤدي الى تكثيف اعمق وبالتالي الى الفعل .

ثم تحدث محمد شومان ، قال ، ان توضيح الفيطاني بالنسبة للهم العام والخاص يعد مدخلا هاما لتقييم العمل، بالنسبة للغة نجد في التجليات لغة جديدة مستوحاة من الواقع ومن التراث الصوفي ، تصل بنا الى مستوى لم اقرأه في اللغة العربية ، في ان العمل به سوداوية ، ربما لتصور جمال ان هناك صراع ابدي ودائم لا حد له ، لم يحاول جمال تحديد موقفه، وهذه ظاهرة في اطار العمل، ربما كان ذلك بتاثير الفلسفة الاسلامية .. لكن هذا لا يعني انه عمل تغييبي ، بل ان الرموز واضحة فيه الى درجة قصوى .

وعلق د.عبد المحسن قائلا:

« لقد قال الفيطاني انه يوجد هم عام وهم خاص ، فكل موقف خاص له بعد عام ، لا يوجد شيء اسمه عام وخاص ، من هنا لا يوجد شيء اسمه هم فردي ، فنحن الذين نضع الفلسفة الاسلامية بادراكنا ، انا الآن مسئول عن مفهوم الفكر الفلسفي اليوم وليس فكر القدماء . على سبيل المثال قال قدامة بن جعفر ان الشعر الموزون والمقفى الذي يدل على معنى ، فهل استخدم الطريقة القديمة عندما انقد الشعر القديم ؟ هذا خطا ، انني استخدم ادواتي الخاصة ومن حق جمال كمؤلف معاصر ان يستخدم كل الادوات بما فيها ادوات الفلسفة الاسلامية القديمة والتصوف في سبيل كشف هذا الواقع بصورة افضل .

ثم تحدث الناقد مدحت الجيار . قال .

« هناك ظاهرتان في « التجليات » توقفت عندهما، الاولى هي اللغة الشعرية في العمل ، المستوحاة من الجو الصوفي ، ولكنها تتفاوت في مستوياتها داخل العمل ، ولكنني اشعر ان هناك قدرا من التعتيم في بعض اجزاء الرواية .

الامر الثاني ، ان العالم يبدو في ذهن الكاتب عالم ثابت منذ ان يعي وعيه الكوني الى اللحظة التي يكتب النص فيها، وليسمح لي الدكتور عبد المحسن ان استخدم مصطلح البينوية ، ان جمال الفيطاني يمكن ان ندرسه تحت ما يسمي بالبنية التاسيسية لفكرة الروائي ، ان المحصلة الاخيرة للتجليات ان العالم ثابت ، ورد جمال الفيطاني .

فيما يتعلق بفكرة الثبات فانني لا اراها مطلقا ، ان ما يعلمني هو التغير ، وكل شيء في صيرورة

دائمة ، فى القرآن الكريم نجد ايات تعبر بوضوح عن التغير ، كذلك فى التراث الصوفى ، وفى الرواية فقرات بكاملها تعبر عن التغير والتحول ، لكننى ارى ان هناك وحدة التجربة الانسانية مع اختلاف التفاصيل والازمنة ، ان انشغالى بالزمن هو اساس عندى خاصة فى هذه الرواية .

ويقال الدكتور عبد المحسن طه بدر .

لى ملاحظة اود ان اقولها ، طالما شعرنا ان الكاتب بذل جهدا فيجب ان نبذل بعض الجهد فى فهمه حتى نوفيه حقه ، لقد قرات الرواية منذ شهرين ، ولكننى قراتها مرتين حتى يمكننى الحديث عنها فى هذه الندوة ، لذلك دهشت من قولك ان فكرة الثبات تسيطر على الرواية ، وحديثك عن البنية الاساسية لاعمال الغيطانى ربما مكثت اربعة شهور فى البحث ، وربما لا اصل الى ما استهدفته ، ان الرواية تتحدث باستمرار عن التحول ، عن التغير ، عن الزمن ، فكيف يمكن القول بالثبات ؟ ، اما بالنسبة للغة. فانني عندما اقرا الرواية اكون كانني فى قلب التراث تماما ، علما بان المؤلف عندما يشعر ان اللغة غريبة على القارىء فانه يحاول ان يعطى تفسيرا ، او توضيحا للتجلى ، وهذا يتكرر كثيرا فى الرواية مما يفتح مغاليق العمل من داخل العمل نفسه .

محمد الشحات

ملف كاريكاتير حجازي

مع حجازي ..

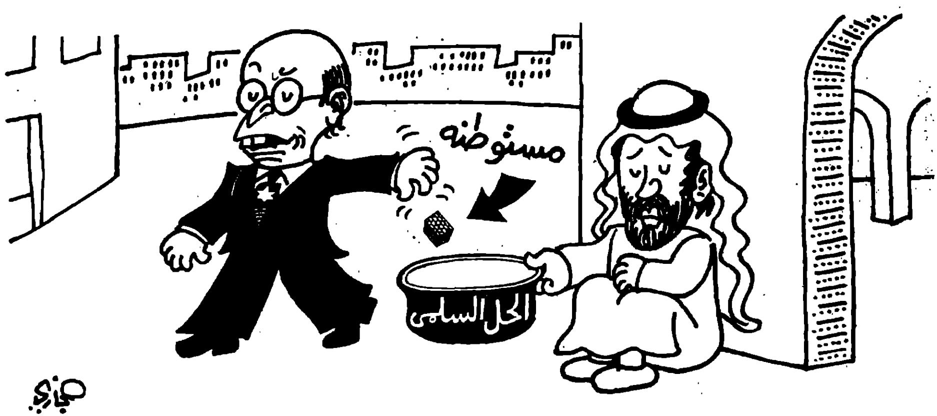
نحن مع حجازي أمام تكثيف فريد مر المذاق للانقسام الحاد بين عالمين ، وهو انقسام يتنامى فى الواقع على عكس الادعاء الشائع ، كما أنه يتنامى فى عالمه الفسيح حتى يعلو فيه احيانا ، وعبر تلك اللغة المميزة للقسوة وجه للارتداد والقبح . وجه اختبره هو جيدا وأشبعه — كلما تلقائيا — بالسواد .

لكن حجازي أعطى قلبه وحرية ريشته للوجه الآخر .. من اجله يمرح الولد الجميل ، ومن بريق عيون ناسه الحفاه غالبا يتجلى المستقبل ، وعلى قسوة حياتهم تنفتح وعى الفنان .. بل واخذ الوعى يرتقى كلما اوغل فى الحب .. الذى يبذله بسخاء من اجل هؤلاء الذين يدقون — رغم كل شيء — الابواب الضيقة للعالم الآتى ..

مقاتلين فلسطينيين ، رجالا ونساء واطفالا ، مصريين فى طوابير لا تنتهى يبتسمون احيانا على مقهى حجازي العتيد .. وهم يطلقون فى المساحة الفارغة حكمتهم الساخرة التى تنطلق من عنف الانقسام وترتد له .

فى التكوين النهائى مبدى مفتوح ، ومساحة للاكتمال هى مساحة للخيال .. نعم .. لمشاركتنا نحن كمتلقين لعالمه .. نعم .. لكنها ايضا مساحة للحرية .. لاعادة التكوين .. وفى هذه المساحة بالذات يختلف حجازي ويتميز .. لانه فى مواجهتها تتسب خطوطه للحدود الفاصلة .. تلك الحدود التى لا تبرىء قسوتها عالمه ، وان كانت تغرقه كثيرا فى الدموع .. وفيما بعد الدموع ، تتجلى المساحة من جديد .. فنكون قد خطونا الى الامام .

فريدة النقاش



مستوطنه
الحل السلمى
حجازي


إحنا إسمنا « الشعب العربى »
واللا « الشجب العربى » ؟!
شجب عربى
للعدوان الاسرائيلى
حجازى


دى قوات التدخل البطئ فى الشرق الأوسط ، كل ما إسرائيل تحتل أرض عربيه أو تقتل كام ألف عربى ، نبعت لهم واحد فيليب حبيب !
الأمن القومى الأمريكى
ريجان
حلف الأطلنطى
حجازى


أهم حاجه فى عدم الإنحياز إن العرب مش منحازين لنفسهم!
أمريكا
إسرائيل
حجازى



أخى جاوز الظالمون المدى
فحق الجهاد وحق الفدا..
يابنى دى حرب فلسطين برضه • لكن سنة ٤٨
حاربنا بأسلحه فاسده ، ودلوقتى ماحاربناش
حجازى


لما تقرر تنفيذ حكم الاعدام
فى المقاومه الفلسطينيه لإنها
تقاوم الاحتلال الصهيونى
والدول العربيه محزومه تقف تتفرج على
تنفيذ الحكم عشان تاخد عبره وماتقاومش
حجازى


سلم سلاحك يا عرفات ، المنطقه محاصره من جميع الجهات
حجازي

اقـــرأ فى العـــدد القـــادم والأعـــداد التاليـــة :

* « الخبز الحافى » .. سيرة لقراءة الذوات المغيبه

د. محمـــــد بـــــرادة

* قـــراءة فى شـــعر المقـــاومة

د. لطيفـــــة الزيـــــات

* الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت

د. السـعيد محمـد بـــدوى

* رؤيـــة جـــديدة « لعـــودة الـــروح »

د. رضـــــوى عاشـــــور

* صـــورة الشـــورى المقـــلوب فى اعترافات قنـــاع

د. محمـــد حـــافظ ديـــاب

* عطشـــــى لمـــاء البحـــر

دراسـة لمحمـــود عبد الوهـــاب

* الارادة والقـــدر .. فى رواية « ليـــلة العشق والـــدم »

حســـــين عيـــــد

قصيدة لعبد الرحمن الابنودى

* قصص قصيرة

لمحمود السوردانى

جار النبى الحلو

سعد حسن

يوسف ابو رية

وآخرون ..

* وعدد من الدراسات والمقالات والابداع ومتابعات :
الموسيقا ، السينما ، المسرح ، الفن التشكيلى ،
الحياة الثقافية والأدبية .

* * *

كتاب الأهالي

سلسلة جديدة من الكتب تتصدى لقضايا السياسة

والفكر والاقتصاد والتاريخ والثقافة وكل فروع المعرفة

يكتبها لك

خالد محيي الدين	د. عبد العظيم أنيس
لطفي واكد	عبد الغفار شكر
صلاح عيسى	عبد الهادي ناصف
د. ابراهيم سعد الدين	حسين عبد الرازق
ابو سيف يوسف	د. محمد احمد خلف الله

وعدد كبير من الكتاب والمفكرين

رقم الايـــداع ١٩٨٣/٦١٧١


200
SCHWEPPES · SINCE 1783 ·
SCHWEPPES · SINCE 1783 ·
Schweppes®